

Université de Montréal

**Adopter Tchekhov : étude sociolinguistique de trois traductions
québécoises d'*Oncle Vania* (1983-2001)**

par
Rachel Gamache

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

août 2009

©Rachel Gamache 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**Adopter Tchekhov : étude sociolinguistique de trois traductions
québécoises d'*Oncle Vania* (1983-2001)**

présenté par :
Rachel Gamache

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Gilbert David
président-rapporteur

Jeanne Bovet
directrice de recherche

Hélène Buzelin
co-directrice

Georges Bastin
membre du jury

RÉSUMÉ

Depuis le début des années 1980, le milieu théâtral québécois manifeste un intérêt croissant pour Tchekhov. Pourtant, les pièces traduites ne répondent pas à la tendance qui, dans le Québec des années 1970-1980, consistait à adapter les classiques du théâtre étranger de façon ethnocentrique, notamment en les traduisant en québécois. Pour Tchekhov, les traducteurs et les praticiens semblent davantage préoccupés par la dimension dramaturgique de la langue que par l'adaptation au contexte sociolinguistique d'accueil. Intriguée par ce phénomène, nous avons cherché à le vérifier et à le comprendre dans le présent mémoire en analysant trois traductions québécoises d'*Oncle Vania*, représentées entre 1983 et 2001.

Notre travail se trouve au carrefour de deux disciplines : la traductologie et l'analyse dramaturgique. Il cherche à démontrer l'ancrage proprement dramaturgique des différentes stratégies de traduction d'*Oncle Vania* en étudiant la série de leurs concrétisations, du texte source jusqu'à la mise en jeu cible. Le corpus se compose de deux traductions à visée mimétique et d'une réécriture. Dans l'*Oncle Vania* de Michel Tremblay (1983), l'idiolecte du personnage de Marina a été traduit en joual de façon à recréer l'effet dramaturgique source. Dans *Uncle Vanya* (1993), une production anglaise du Théâtre du Centaur, les répliques de Sérébriakov ont été traduites en français par Jean-Louis Roux, l'interprète du personnage, et mettent en valeur plusieurs traits distinctifs de celui-ci. La troisième pièce à l'étude est une réécriture de la pièce par Howard Barker, (*Uncle*) *Vanya*, traduite au Québec par Paul Lefebvre (2001). La vulgarité de la langue de cette pièce a été traduite de façon sémantique pour recréer la relation déstabilisante spectacle/spectateur propre au Théâtre de la Catastrophe de Barker.

Très différentes les unes des autres, ces versions d'*Oncle Vania* démontrent que la traduction peut s'inscrire, en tant que processus d'analyse dramaturgique, au sein de la critique et de la réflexion sur l'œuvre de Tchekhov. En effet, ces traductions semblent participer davantage de l'histoire globale de l'interprétation du théâtre de Tchekhov en français que d'un projet sociopolitique. Ce mémoire contribue ainsi aux études de traductologie, en y intégrant des modalités d'analyse dramaturgique et apporte un nouvel éclairage à l'histoire de la traduction théâtrale au Québec.

Mots-clés : Théâtre québécois; traduction; sociolinguistique; dramaturgie; Anton Tchekhov; Howard Barker

ABSTRACT

Since the beginning of the 1980's, Quebec's theatrical *milieu* interest for Chekhov plays is growing. However, the translated plays do not reflect the tendency which, in the 1970's and the 1980's, consisted in adapting the foreign classics of theater in an ethnocentric way, especially by translating them into *québécois* French. For Chekhov, the translators and the practitioners seemed more worried about the dramaturgic aspects of the language than by the sociolinguistic adaptation of the plays to the context of reception. Intrigued by this phenomenon, we tried to verify and understand it by analyzing three *Uncle Vania* plays translated and produced in Quebec between 1983 and 2001.

Our work is at the crossroads of two disciplines : traductology and dramaturgical analysis. It tries to demonstrate the strictly dramaturgic roots of the various translations strategies for *Uncle Vania* by studying the series of their concretizations, from the source text to the target *mise en jeu*. The corpus consists of two mimetic translations and a rewriting. The first play is *Onclé Vania*, translated by Michel Tremblay (1983), where the idiolect of Marina, one of the characters, was translated in *joual* in order to recreate the dramaturgic effect of the source text. In the second translation, *Uncle Vanya*, played in English at the Centaur Theater (1993), the lines of professor Serebryakov were translated into French by Jean-Louis Roux, the character's interpreter, and emphasize several of his characteristics. The third play of the corpus is a rewriting of Chekhov's, (*Uncle*) *Vanya* by Howard Barker, translated in Quebec by Paul Lefebvre (2001). The vulgarity of the language of this last play was translated in a semantic way, in order to recreate the show/spectator relation particular to the Barker's Theatre of Catastrophe.

These *Uncle Vania*'s versions are very different from one another and demonstrate that translation, as a process of dramaturgic analysis, can contribute to the criticism and the reflection on the work of Chekhov. In fact, these translations seem to participate more in the global history of the interpretation of Chekhov's theater in French, than in a sociopolitical reading of theatrical translation in Quebec. In contributing to translation studies by the mean of dramaturgical analysis, this work also sheds new light on the history of theatrical translation in Quebec.

Key words : Quebec drama; translation; sociolinguistics; dramaturgy; Anton Chekhov; Howard Barker

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord exprimer toute ma gratitude envers ma directrice Jeanne Bovet et ma codirectrice Hélène Buzelin pour leur ouverture d'esprit, leur souplesse et leur patience tout au long de ce projet. Merci encore de m'avoir secouée (doucement quand même!) lorsque j'en ai eu besoin. Votre soutien et vos encouragements ont fait toute la différence et je suis fier d'avoir travaillé sous votre tutelle.

Je tiens également à remercier le Théâtre du Centaur, plus particulièrement Catherine Vokey, de m'avoir permis d'accéder aux archives : une bonne partie de ce mémoire aurait été inexistante sans cette précieuse collaboration. Je remercie également Hervé Guay qui partage mon intérêt pour le théâtre de Tchekhov. Merci pour le temps que tu m'as accordé au tout début de ma maîtrise. Je garde un excellent souvenir de nos discussions.

Merci à mes amis et à ma famille d'une rive à l'autre de l'Atlantique. Votre support et votre écoute m'ont été d'un grand réconfort. J'en profite pour remercier tout particulièrement celles qui ont toujours été présentes pour moi (en ordre alphabétique, pour ne pas faire de jalouses!) : Véronique Bonnelly, Sarah Dellah, Marilou Denault, Karine Dufour et Nadia Dufour. Je suis également reconnaissante envers Mélanie Fournier, Samuel Mercier-Tremblay, et Francis Pedneault qui ont bien voulu relire ce mémoire avec moi, à la toute fin.

Finalement, un énorme merci à mon mari, Olivier Morier, qui m'a soutenue financièrement et moralement pendant les trois dernières années. Merci mon chéri, d'avoir fait des heures supplémentaires pour me permettre de réaliser ce rêve auquel tu as cru autant que moi. Ce sont les plus beaux cadeaux que tu pouvais me faire. Merci infiniment.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction. Tchekhov en traduction.....	4

Chapitre I

Enjeux dramaturgiques et sociolinguistiques du texte de théâtre en traduction.....	14
1. La langue du texte de théâtre	15
2. Le texte de théâtre en traduction.....	18
3. Traduction du théâtre au Québec.....	22
4. La série des concrétisations.....	28

Chapitre II

S'approprier <i>Oncle Vania</i> : du texte source aux traductions de Michel Tremblay (1983) et de Jean-Louis Roux (1993).....	31
1. <i>Oncle Vania</i> de Tchekhov : le texte source.....	32
1.1 Fonction dramaturgique des personnages.....	33
1.2 Poétique de Tchekhov : conversation et sous-conversation.....	37
1.3 Quelques problèmes de traduction d' <i>Oncle Vania</i>	38
2. Le Québec en Russie : conflit des situations d'énonciation	41
2.1 La visée mimétique de Tremblay.....	41
2.2 La paysanne et la nourrice : l'idiolecte de Marina.....	43
2.3 La signature de Tremblay.....	47
2.4 Des concrétisations qui s'ignorent.....	51
3. Une Russie bilingue : le français comme agent de médiation.....	56
3.1 Un projet emprunté : la traduction de Jean-Claude Van Itallie.....	56
3.2 Le traducteur-acteur : l'idiolecte de Sérébriakov.....	58
3.3 Les fonctions dramaturgiques de l'idiolecte de Sérébriakov.....	62

a) Une langue étrangère vraisemblable.....	62
b) Mise à l'écart du personnage.....	63
c) L'accentuation du burlesque.....	65
3.4 Convergence des situations d'énonciation.....	67
4. Conclusions provisoires.....	71

Chapitre III

S'affranchir de Tchekhov : (*Uncle*) *Vanya* d'Howard Barker et

la traduction de Paul Lefebvre(2001).....	74
1. (<i>Uncle</i>) <i>Vanya</i> d'Howard Barker : le texte source.....	76
1.1 Lire la Catastrophe.....	76
1.2 Réécriture et création traductionnelle.....	84
1.3 Le théâtre de Barker en traduction française.....	86
2. Vania Machine : traduire d'une mise en jeu source à une mise en jeu	
cible.....	89
2.1 Tchekhov dans le laboratoire de l'Opsis.....	89
2.2 Traduire le sociolecte de la Catastrophe.....	93
2.3 Malaise en scène.....	96
Conclusion. Traduire la mise en jeu.....	100
Bibliographie.....	107
Médiagraphie.....	118
Annexe I – Les productions québécoises des grandes pièces de	
Tchekhov.....	vi
Annexe II – Extraits de la pièce <i>Uncle Vanya</i>, traduction en	
anglais de Jean-Claude Van Itallie, en français de Jean-Louis Roux.....	vii
Annexe III – Réception critique : articles de presse.....	xvi

À Olivier

Introduction

Tchekhov en traduction

Introduction Tchekhov en traduction

Le 4 mars 1904

Écris à Boudkevitch que La Mouette et Les Trois Soeurs sont traduites en allemand depuis longtemps (et je n'en ai pas tiré un sou), et que La Cerisaie est en train d'être traduite pour Berlin et Vienne, et n'aura aucun succès, car il n'y a là-bas ni billard, ni Lopakhine, ni étudiants à la Trofimov¹.

Anton Tchekhov avait tort de penser que ses oeuvres n'obtiendraient que peu de succès en traduction. Depuis leur création, les grandes pièces de Tchekhov² n'ont cessé d'être jouées partout dans le monde. Cependant, les craintes du dramaturge n'étaient pas injustifiées. Bien avant que les traductologues ne s'intéressent aux enjeux spécifiques du genre théâtral en traduction, Tchekhov doutait déjà que le réalisme de ses pièces soit significatif pour un spectateur étranger au contexte russe où l'action se déroule. En effet, la traduction du théâtre engage non seulement le transfert linguistique d'un texte source (la pièce originale) vers un texte cible (la pièce traduite), mais également tout un système de signes dramaturgiques renvoyant à des référents réels ou imaginaires.

Depuis le début des années 1980, le milieu théâtral québécois manifeste un intérêt croissant pour Tchekhov. Pourtant, les pièces traduites ne répondent pas à la tendance qui, dans le Québec des années 1970-1980, consistait à adapter les classiques du théâtre étranger de façon ethnocentrique, notamment en les traduisant en québécois. C'était par exemple le cas du théâtre de Shakespeare,

¹ Lettre à Olga Knipper, dans Anton Tchekhov, *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*, trad. Catherine Hoden, Paris, L'Arche, 2007, p. 237.

² *Platonov*, *Ivanov* et *L'homme des bois*, ainsi que les quatre dernières grandes pièces dont elles sont à l'origine : *La mouette*, *Oncle Vania*, *Les trois sœurs* et *La cerisaie*.

adapté pour servir la cause nationaliste³. Or, pour Tchekhov, les traducteurs et les praticiens semblent davantage préoccupés par la dimension dramaturgique de la langue que par l'adaptation des pièces au contexte sociolinguistique d'accueil. Intriguée par ce phénomène, nous avons cherché à le vérifier et à le comprendre dans le présent mémoire en analysant trois traductions québécoises d'*Oncle Vania*, représentées entre 1983 et 2001.

Les premières traductions de Tchekhov en français remontent aux années 1920⁴. Ayant obtenu l'autorisation de l'auteur, le Français Denis Roche est le traducteur officiel d'Anton Tchekhov et traduit l'intégralité de son œuvre. Toutefois, les metteurs en scène sont rebutés par la trop grande littérarité de ses versions, lesquelles sont davantage traduites pour être lues que pour être jouées. Ce sont plutôt les traductions de Georges et Ludmilla Pitoëff qui contribuent au rayonnement du théâtre de Tchekhov sur les scènes françaises. Moins littéraires, ces textes sont joués plus naturellement par les acteurs. Lors de la libération des droits de traduction en 1954, plusieurs autres traducteurs se prêtent ensuite à la tâche. Les traductions d'Elsa Triolet, connue pour avoir donné la première traduction française de *Platonov*, ainsi que celles de Georges Neveux et de Georges Perros et Genia Cannac figurent parmi les plus jouées.

À l'aube des années 1980, les metteurs en scène français reprochent toutefois à ces traducteurs d'avoir trop « francisé⁵ », voire « boulevardisé⁶ » les textes de Tchekhov. De façon à répondre aux normes et conventions

³ Notamment *Hamlet, prince du Québec* (1968) de Robert Gurik et *Macbeth* (1978) de Michel Garneau.

⁴ Nous devons la plupart des informations contenues dans ce bref historique aux recherches effectuées par Christine Hamon-Sijérols, pour la traduction de Tchekhov en France, ainsi qu'à celles de J. Douglas Clayton, pour le Québec.

⁵ Christine Hamon-Sijérols, « Tchekhov sur les scènes françaises », *Revue de littérature comparée*, n° 4, 1995, p. 413.

⁶ *Ibid.*, p. 414.

dramatiques en vigueur sur les scènes françaises et assurer ainsi le succès des représentations, les traducteurs des années 1950 à 1970 ont en effet évacué « l'architecture⁷ » du texte source – dont le rythme et l'organicité de la langue est le principal support – et, par conséquent, la cohérence et le sens de la pièce. En plus d'être parfois figées dans l'héritage scénographique de Stanislavski⁸, ces traductions transmettent une interprétation particulière du théâtre de Tchekhov, celle d'une Russie mélancolique où « l'ennui russe dev[ient] la métaphore universelle de tous les malaises existentiels⁹ ».

En 1981, Jean-Claude Carrière et Lusia Lavrova, conseillère pour la langue russe, retraduisent *La cerisaie* en vue de la mise en scène de Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord. Cette traduction n'a pas pour objectif de discréditer les précédentes. En effet, Christine Hamon explique qu'« il convenait, en 1981, pour de nouveaux acteurs et un nouveau public de relire la pièce d'un œil neuf¹⁰ », mais Brook et Carrière souhaitent également obtenir « un texte qui épous[e] le rythme de la phrase tchékhovienne¹¹ ». Comparativement aux versions antérieures, la leur s'attache à respecter les redites, les différents registres et les variations linguistiques des personnages, en vue de recréer la poétique et les effets dramatiques de la langue originale de Tchekhov. L'adaptation linguistique de la pièce aux normes et conventions de la scène et du public français n'est donc plus un objectif prioritaire.

Depuis quelques années en France, les traductions d'André Markowicz et Françoise Morvan font autorité. Les traducteurs, respectivement de langue

⁷ *Ibid.*, p. 415.

⁸ Jean Bonamour, « Avant-propos », dans Anton Tchekhov, *Œuvres complètes : théâtre*, trad. Denis Roche et Anne Coldefy-Fauchart (rév.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 9.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Christine Hamon, « De la traduction au jeu », dans les commentaires à Anton Tchekhov, *La cerisaie*, trad. Jean-Claude Carrière, en collaboration avec Lusia Lavrova, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 165.

¹¹ *Ibid.*

maternelle russe et française, ont mis à profit leurs compétences linguistiques singulières de manière à trouver la langue française adéquate pour la traduction du théâtre de Tchekhov. Pour y arriver, ils procèdent surtout par l'analyse dramaturgique des pièces. Ils mettent aussi leurs traductions à l'épreuve de la diction des comédiens avant de livrer la version définitive. Leur travail a la réputation d'être l'un des plus authentiques et respectueux de la dramaturgie de Tchekhov auquel les francophones aient eu accès jusqu'à maintenant. Pourtant, les metteurs en scène québécois d'aujourd'hui n'ont pas encore adopté ces versions, démontrant peut-être ainsi la puissante influence du contexte linguistique de production sur le choix d'une traduction.

Le théâtre de Tchekhov est joué pour la première fois au Québec en 1955 lorsque Jean Gascon retient la traduction des Pitoëff pour sa mise en scène de *La mouette* au Théâtre du Nouveau Monde¹². Il faut attendre 1977, en plein cœur de « l'épisode adaptateur¹³ » qui caractérise alors la traduction théâtrale au Québec, pour qu'un dramaturge québécois, Robert Lalonde, livre une première traduction québécoise de la pièce *Les trois sœurs*. Lalonde traduit non seulement en ayant recours au sociolecte québécois, mais aussi en recontextualisant l'action de la pièce en Abitibi : le conflit militaire devient un débat au sein d'une commission scolaire; Moscou devient Montréal, etc. Radicalement « québécoisée », cette adaptation serait, du point de vue de la sociocritique de la traduction, tributaire du contexte sociopolitique de sa production. Le discours émanant du théâtre en traduction après la Révolution tranquille aurait été à l'image de la doxa nationaliste, et l'appropriation ethnocentrique des pièces de théâtre étrangères – notamment au moyen de la variante linguistique québécoise instituée alors comme langue littéraire et langue de traduction – aurait contribué à la création

¹² Voir l'Annexe I.

¹³ Jean-Luc Denis, en parlant du phénomène de l'adaptation au Québec comme d'un phénomène épisodique, dans « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, 1990, p. 17.

d'un répertoire théâtral québécois¹⁴. À cette époque, l'adaptation par Lalonde des *Trois sœurs* reste cependant la seule pièce de Tchekhov qui puisse véritablement s'inscrire dans cette tendance, le théâtre du dramaturge russe étant plutôt joué selon les versions françaises.

Même si, selon Chantal Gagnon¹⁵, les traducteurs d'aujourd'hui sont plus détachés des enjeux socio-idéologiques et identitaires, la question de la langue des pièces d'Anton Tchekhov semble demeurer préoccupante au Québec puisqu'elle se manifeste presque vingt ans plus tard dans la traduction québécoise de la pièce *Les trois sœurs* par Anne-Catherine Lebeau et Amélie Brault¹⁶. Dans l'avant-propos, les traductrices expliquent que :

cette nouvelle traduction a été élaborée d'abord et avant tout dans le but de trouver une langue qui soit plus proche du public québécois afin de rendre l'aspect familier et la simplicité de la langue de Tchekhov et d'éliminer le plus possible la distance entre l'œuvre et le spectateur¹⁷.

Nous avons probablement là les principales raisons qui motivent les traductions québécoises du théâtre de Tchekhov, mais de quelle langue s'agit-il exactement?

Car, de part et d'autre de l'Atlantique, les traducteurs sont préoccupés par des questions similaires. Ils sont à la recherche d'une langue qui, d'une part, serait la plus adéquate possible en regard de la poétique du texte source – pour préserver ses effets dramaturgiques –, et qui, d'autre part, pourrait être énoncée avec naturel par les acteurs. À travers la traduction, on souhaite ainsi donner l'occasion au public et aux praticiens de s'appropriier l'Original. La traduction

¹⁴ Voir l'ouvrage d'Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Les Éditions du Preambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

¹⁵ Chantal Gagnon, « Le Shakespeare québécois des années 1990 », *Theatre Review in Canada/Revue théâtrale au Canada*, vol. 24, n° 1-2, 2003, p. 58-75.

¹⁶ Anton Tchekhov, *Les trois sœurs*, trad. Anne-Catherine Lebeau, en collaboration avec Amélie Brault, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Théâtre », 2001.

¹⁷ *Ibid.* p. 7.

québécoise des pièces de Tchekhov serait donc influencée par des contraintes de genre et non seulement par le contexte sociolinguistique québécois.

Comment s'est-on approprié le théâtre de Tchekhov au Québec? Quelles contraintes dramaturgiques, sources et cibles, expliquent les choix de traduction? Dans ces choix, la langue a-t-elle encore une fonction identitaire? Afin de répondre à ces questions, nous avons concentré notre recherche sur le rapport à la langue dans trois versions d'*Oncle Vania*, l'une des pièces les plus importantes du répertoire de Tchekhov, reprise de manière significative au Québec dès le début des années 1980¹⁸.

La première traduction retenue est de Michel Tremblay, qui a travaillé à partir de traductions françaises et anglaises préexistantes. Présentée dans une mise en scène d'André Brassard au TNM en 1983, à un moment où, selon Annie Brisset, la traduction est au service de l'idéologie nationaliste¹⁹, cette traduction offre des perspectives d'étude intéressantes : par exemple, les répliques de Marina, la nounou, ont été traduites en joul, rapprochant ainsi la pièce du contexte sociolinguistique québécois.

Le deuxième texte à l'étude est *Uncle Vanya*, une traduction américaine de Jean-Claude Van Itallie, jouée en 1993 au Centaur dans une mise en scène d'Alexandre Marine. Comparativement à la traduction de Tremblay qui utilise le joul, la production du Centaur montre une autre facette du contexte sociolinguistique québécois, soit le bilinguisme. Ici, l'anglais et le français se côtoient lorsque Marine propose à Jean-Louis Roux, qui incarnait Sérébriakov, de traduire la plupart de ses répliques en français pour faciliter l'apprentissage de son rôle.

¹⁸ Ainsi, pour la saison 1982-83 seulement, on compte cinq productions différentes de la pièce *Oncle Vania*. Voir l'article de Pierre Lavoie, « L'idiot de la famille... : *Oncle Vania*/trois productions », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 28, 1983, p. 77-88.

¹⁹ Annie Brisset, *op. cit.*, p. 44.

Le troisième texte du corpus est (*Oncle*) *Vania*, une réécriture du Britannique Howard Barker traduite en français par Paul Lefebvre. Ce texte a été mis en scène par Serge Denoncourt à l'Espace Go en 2001. Cette production était la dernière du Cycle Tchekhov, un travail de relecture, de compréhension et d'adaptation de l'œuvre du dramaturge russe, entamé en 1998 par le Théâtre de L'Opsis. Le travail de l'Opsis témoigne d'un intérêt marqué pour l'ensemble de l'œuvre de Tchekhov (théâtre, nouvelles, correspondance), tout en repoussant les limites de l'adaptation du texte, devenue réécriture. C'est le cas du texte de Barker qui, en refusant la dynamique « castratrice » de la langue de Tchekhov, délie la langue des personnages. Dans cette entreprise d'appropriation radicale d'*Oncle Vania* par Barker, puis par le Théâtre de l'Opsis, il est intéressant de se demander si le rapport de la langue de traduction au contexte sociolinguistique de réception est encore signifiant.

Notre travail sur ces trois traductions se veut fondamentalement dramaturgique, en ce qu'il s'intéresse avant tout aux spécificités et aux contraintes du genre théâtral : la langue du théâtre, sa poétique, ses fonctions et ses effets. En nous concentrant sur une seule pièce du répertoire de Tchekhov, nous souhaitons mettre de l'avant les particularités dramaturgiques de cette pièce et les enjeux de leur traduction. Comme les traducteurs travaillent en exploitant les ressources de la langue cible, notre étude s'intéresse au rapport entre la dramaturgie d'*Oncle Vania* et le contexte sociolinguistique d'énonciation de ces traductions. D'une part, l'étude sociolinguistique des trois traductions d'*Oncle Vania* nous permettra d'examiner la manière dont on a traduit, adapté et réécrit la langue des personnages dans un contexte d'énonciation québécois. D'autre part, en nous basant sur la réception critique des trois versions, nous nous demanderons quelle a été l'inscription socioculturelle et la fonction identitaire de ces traductions à l'époque de leur production.

Pour fonder nos analyses, nous nous sommes inspirée de la « série des concrétisations²⁰ » – démarche d'analyse proposée par Patrice Pavis – pour analyser et comparer ces trois traductions, tout en mobilisant des concepts puisés dans les théories de la traduction, notamment chez Barbara Folkart. Nous avons donc confronté les situations d'énonciation source et cible des pièces de notre corpus afin de vérifier s'il y a eu « conflit des énonciations²¹ », selon l'expression de Folkart. Nous avons consacré le Chapitre I au développement de ces positions théoriques et à l'explication de notre méthodologie.

Le Chapitre II est dédié aux traductions à visée mimétique²². La première partie propose une analyse de la langue de la pièce originale. En deuxième et troisième parties, nous avons analysé respectivement la traduction de Tremblay puis celle de la production du Centaur. À titre de conclusion provisoire, nous avons comparé les modalités de traduction de ces deux pièces pour constater qu'elles s'appuyaient généralement sur la poétique du texte original afin de répondre adéquatement aux contraintes dramaturgiques cibles.

Nous avons consacré le Chapitre III à la troisième pièce de notre corpus : (*Uncle*) *Vanya* d'Howard Barker. En premier lieu, nous proposons une analyse de cette réécriture de la pièce de Tchekhov à partir de la notion de création traductionnelle²³ de Barbara Folkart. En deuxième lieu, nous explorons les modalités de la traduction québécoise de cette même pièce par Paul Lefebvre et comment elle prend place dans le projet critique de l'Opsis face à l'oeuvre de Tchekhov. Ici, les contraintes dramaturgiques de la traduction théâtrale sont

²⁰ Patrice Pavis, « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éditions José Corti, 1990, p. 135.

²¹ Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991, p. 130.

²² *Ibid.*, p. 400 et suivantes. Cette notion est définie au Chapitre I de ce mémoire, p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 417 et suivantes. Cette notion est définie au Chapitre III de ce mémoire, p. 84.

mis en évidence : le projet de traduction sémantique de Lefebvre visait avant tout à recréer les effets dramatiques du texte source.

Très différentes les unes des autres, ces versions d'*Oncle Vania* démontrent que la traduction peut s'inscrire, en tant que processus d'analyse dramaturgique, au sein de la critique et de la réflexion sur l'œuvre de Tchekhov. En effet, elles semblent participer davantage de l'histoire globale de l'interprétation du théâtre de Tchekhov en français, que d'un projet de nature sociopolitique. Nous croyons que notre travail contribue ainsi à une meilleure analyse de la langue du théâtre en traduction en la replaçant non seulement dans le contexte sociolinguistique dont elle est tributaire, mais également dans le contexte d'énonciation spécifique au genre dramatique, c'est-à-dire la perspective d'une mise en jeu. Au-delà des présupposés sociocritiques d'Annie Brisset, il permet de mettre en évidence les implications dramaturgiques de la langue de traduction du théâtre. En mariant ainsi la traductologie à l'analyse dramaturgique, nous espérons apporter un nouvel éclairage à l'histoire de la traduction théâtrale au Québec.

Chapitre I

Enjeux dramaturgiques et sociolinguistiques du texte de théâtre en traduction

1.1 La langue du texte de théâtre

Le texte de théâtre est de nature « trouée¹ ». Incomplet, il laisse place aux possibles de la représentation, imaginaire² pour le lecteur ou concrète pour le spectateur. S'il comporte des « matrices textuelles de "représentativité"³ », c'est néanmoins la représentation, finalité du texte de théâtre, qui « construit un système de signes qui s'articulent avec les signes linguistiques du dialogue, et qui de ce fait fournit au discours des personnages ses conditions d'énonciation imaginaires⁴ ». Ainsi, ce qu'on appelle la théâtralité, « le caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique⁵ », distingue le genre dramatique des autres genres littéraires. Par conséquent, il est difficile d'analyser le texte de théâtre en l'isolant de sa dimension performative.

La forme dialogique du texte de théâtre est l'une des marques les plus manifestes de sa théâtralité. Écrit pour être dit, le dialogue de théâtre est caractérisé par ses marques d'oralité et son immédiateté⁶. Dans l'esthétique mimétique dominante en Occident, la langue « (é)mise⁷ » en scène participe à créer un effet de réel chez le spectateur. Elle doit lui paraître naturelle et spontanée, afin qu'il interprète aussitôt la situation d'énonciation, c'est-à-dire, au sens le plus large de la définition, tant le contexte fictif que le contexte de représentation scénique où la parole est émise.

Paradoxalement, même s'il se veut mimétique, le dialogue de théâtre est un artifice artistique, ne serait-ce que parce qu'il est construit par le texte et

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11. « [...] représentation discontinue, fragmentaire, en général pauvre, et n'utilisant que des fragments textuels. La représentation imaginaire privilégie ce qui est déjà inscrit dans la mémoire du lecteur [...] ».

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I : le texte de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 16.

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008.

⁶ Louise Ladouceur, *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Sciences humaines », 2005, p. 55.

⁷ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 183.

orchestré par la mise en scène. De plus, Anne Ubersfeld parle d'un « agir de l'énoncé de théâtre⁸ » en spécifiant que :

La différence entre un échange conversationnel de la vie réelle et un dialogue de théâtre réside dans le fait inaperçu, mais fondamental que tout énoncé théâtral n'a pas seulement un sens, mais un effet ou, pour mieux dire, une action. Toute réplique agit, aucune n'est sans modifier quelque chose dans l'univers théâtral, cet univers qui comprend le spectateur⁹.

Si pour l'analyste, la situation d'énonciation théâtrale et la conversation réelle doivent absolument être distinguées l'une de l'autre, ces deux dimensions sont intimement liées lors de la réception, la fiction théâtrale étant compréhensible d'une part grâce au système de signes de la représentation, et d'autre part en fonction de son rapport au réel. Le référent du signe au théâtre est donc double.

La langue des personnages de théâtre illustre bien la nature double du signe théâtral : fictive en situation d'énonciation théâtrale, elle peut également être teintée à l'écrit par un sociolecte, terme désignant, en sociolinguistique, « tout langage propre à un (sous-) groupe social déterminé¹⁰ ». Au théâtre, le sociolecte ayant son référent dans la réalité participe à définir la situation d'énonciation de la pièce. La langue des personnages des *Belles-Sœurs* indique par exemple que nous nous trouvons en présence de femmes issues des milieux ouvriers québécois, plus précisément montréalais. En ce sens, en tant que discours¹¹, le sociolecte peut aussi servir à déterminer la classe sociale des personnages.

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 8.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier, « Présentation : traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux », dans Annick Chapdelaine (dir.), *Traduire les sociolectes, TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 7.

¹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 205.

À l'intérieur de ce groupe linguistique, la langue de certains individus témoigne d'une forme idiolectale, c'est-à-dire d'une « manière idiosyncratique de parler¹² ». Dans ce cas particulier, Anne Ubersfeld indique que

le langage sert à donner au personnage un statut d'« étranger » [...]. La différence linguistique n'est jamais considérée au théâtre comme une différence *spécifique*, mais comme la désignation de celui qui est hors groupe, en position d'infériorité¹³.

Au théâtre, la fonction de l'idiolecte ne serait donc que dramaturgique et n'aurait pas nécessairement une valeur référentielle réelle. Cependant, puisqu'en sociolinguistique, l'idiolecte se définit non seulement en fonction des caractéristiques individuelles ou psychologiques, mais aussi par rapport au sociolecte, il peut dégager, au théâtre, un discours ayant une signification à l'extérieur de l'univers théâtral.

L'idiolecte du personnage de Lisette de Courval, une des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay, est l'un des plus intéressants de la dramaturgie québécoise et illustre bien notre propos. Par rapport au sociolecte des milieux populaires montréalais des années 1950, l'idiolecte du personnage de Lisette de Courval détonne : après avoir passé un séjour en France, elle souhaite bien « perler » et tente de reproduire l'accent des Français, ce qui la rend totalement ridicule aux yeux des autres personnages. La fonction dramaturgique de cet idiolecte est donc d'insister sur un trait caractéristique du personnage, sa prétention, une attitude qui la place hors du groupe. Or, par rapport au contexte sociolinguistique québécois, cet idiolecte a une seconde signification puisqu'il représente le complexe des Québécois face à la norme française, complexe selon lequel les Français s'exprimeraient mieux. À travers l'idiolecte ridicule de Lisette de

¹² Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier, *loc. cit.*

¹³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 202-203.

Courval, la référence idéologique empruntée au réel suggère que ce complexe linguistique est en lui-même ridicule.

L'étude des sociolectes et idiolectes au théâtre se fait donc en considérant la nature double des signes linguistiques. En premier lieu, il s'agit de déterminer leur fonction dramaturgique en regard de la situation d'énonciation fictive, puis à établir, en deuxième lieu, dans quelle mesure ils font référence au réel et s'ils contiennent un discours particulier qui ne serait compréhensible qu'en fonction de ce référent. Enfin, il faut savoir s'ils participent ou non à l'« agir de l'énoncé ».

1.2 Le texte de théâtre en traduction

En raison de son statut littéraire particulier, la traduction du texte de théâtre pose des problèmes propres à son genre. Traduire un texte écrit pour être dit n'implique pas seulement le transfert des signes linguistiques d'un texte source (la pièce originale) à un texte cible (la pièce en traduction). En effet, il s'agit également de traduire l'agir de l'énoncé théâtral. En procédant au transfert linguistique, le traducteur se trouve engagé inévitablement dans un processus d'analyse dramaturgique visant à reconstituer la situation d'énonciation de la pièce. Susan Bassnett résume bien la tâche pratiquement impossible à laquelle semble se heurter le traducteur de théâtre.

For the translator is effectively being asked to do the impossible. If the written text is merely a blueprint, a unit in a complex of sign systems including paralinguistic and kinesic signs, and if it contains some secret gestic code that needs to be realised in performance, then how can the translator be expected not only to decode those secret signs in the source language, but also to re-encode them in a target language? Such an expectation does not make sense. To do such a thing a translator would not only have to know both languages and theatrical systems intimately, but would also have to have experience of gestic readings

and trainings as performer or director in those two systems¹⁴.

Le traducteur de théâtre est confronté à une langue qui se comprend à partir d'une situation d'énonciation qui reste virtuelle pour lui et dont les modalisations, s'il y a lieu, ont leur référent dans une réalité qui, la plupart du temps, lui est étrangère. La notion de « texte troué » n'aura jamais trouvé autant de sens qu'en traduction théâtrale. C'est finalement à travers une « représentation imaginaire », donc à partir de sa subjectivité et de son univers de références¹⁵, mais surtout à partir des possibilités linguistiques du contexte de production cible de la traduction, que le traducteur tentera de « boucher les trous » laissés par la théâtralité du texte de théâtre.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous sommes concentrée sur les stratégies de traduction adoptées par les traducteurs de théâtre. Ce que nous appelons stratégie de traduction¹⁶ désigne l'ensemble des décisions prises par le traducteur lors du passage d'une situation d'énonciation à une autre dans le but principal d'assurer l'appropriation de la pièce par le destinataire cible, soit le public de théâtre. Ainsi, le destinataire, qui n'entendra probablement la pièce qu'une seule fois, exerce souvent une influence considérable sur la stratégie de traduction.

¹⁴ Susan Bassnett, « Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre », dans Susan Bassnett et André Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Toronto, Multilingual Matters, coll. « Topics in Translation », n° 11, 1998, p. 92.

¹⁵ Dans le cadre de ce mémoire, nous abordons peu la question de la subjectivité du traducteur. Celle-ci a été abordée entre autres par Louise Ladouceur dans *Making the Scene: la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, *op. cit.*

¹⁶ Ce terme est un emprunt à Susan Bassnett-McGuire qui définit quelques-unes des stratégies de traduction théâtrale. Voir Susan Bassnett-McGuire, « Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », dans Theo Hermans (éd.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, New York, St-Martin's Press, 1984, p. 90-91.

Susan Bassnett indique qu'une « collaboration¹⁷ » serait le compromis idéal pour résoudre la plupart des problèmes liés au transfert des situations d'énonciation. Particulière au théâtre, cette stratégie a comme principales instances un spécialiste de la langue source, ainsi qu'un traducteur, spécialiste de la langue cible. La traduction qui résulte de cette collaboration est retravaillée oralement avec l'aide des acteurs et du metteur en scène qui produisent la pièce. La situation d'énonciation devient alors moins virtuelle pour le traducteur. Ainsi, lors du processus de traduction et de translation vers la scène, tout est mis en œuvre pour respecter la théâtralité du texte de théâtre.

La traduction dite « mimétique » – à ne pas confondre avec la notion de mimétisme qui consiste, au théâtre, à simuler la réalité – s'applique à transférer le texte source de la manière la plus authentique possible dans un texte cible.

Les pratiques mimétiques [...] prennent pour acquis [sic] que la raison d'être de la traduction est la restitution, voire la réplique de l'énoncé de départ. Ce faisant, elles posent et privilégient la notion d'Original, qu'elles finissent par « objectiver », voire, dans certains cas, par « sacraliser », en l'érigant en absolu¹⁸.

Dans *Le conflit des énonciations*, Barbara Folkart indique qu'une telle équivalence à l'original est irréalisable. Aucune traduction n'est donc tout à fait mimétique. Elle souligne que toute « ré-énonciation, citationnelle ou traductionnelle », entraîne nécessairement « un décalage énonciatif qui se creuse entre le dire de l'auteur et celui du rapporteur ou du traducteur¹⁹ ». Ainsi, elle utilise plutôt l'expression de traduction à visée mimétique. Les traductions à visée mimétique laissent donc inévitablement des « indices de ré-énonciation » dans le texte d'arrivée. Ces artefacts témoignent de la ré-énonciation de

¹⁷ « Co-operative translation », *ibid.*, p. 91.

¹⁸ Barbara Folkart, *op. cit.*, p. 400.

¹⁹ *Ibid.*, p. 129-130.

l'Original par le traducteur, donc de l'« hybridité²⁰ » de toute traduction, incluant les traductions théâtrales composées à partir de la dramaturgie source au moyen des ressources linguistiques cibles²¹. En faisant l'étude sociolinguistique des stratégies de traduction à visée mimétique de la pièce *Oncle Vania*, nous chercherons à vérifier s'il y a eu « conflit des énonciations » dans le transfert de la situation d'énonciation source à celle de la cible²². En ce que la langue du théâtre peut refléter le réel et influencer l'agir de l'énoncé, la question de la traduction des sociolectes et des idiolectes d'une situation d'énonciation à une autre nous intéressera plus particulièrement.

Postulant que toute traduction est intrinsèquement le reflet du contexte qui la produit, la théorie du polysystème, développée par Itamar Even-Zohar et adaptée pour la traduction par Gideon Toury²³, nous a permis de cerner les principales influences du contexte sociolinguistique sur la langue de traduction du théâtre. Inspirée du schéma de la communication de Jakobson, la théorie du polysystème conçoit la littérature en systèmes composés par les différents secteurs de l'activité littéraire : par exemple, le producteur, le consommateur, mais aussi l'institution, le répertoire, le marché et le produit. Chacun de ces secteurs est en perpétuelle interaction avec les genres littéraires et possède sa propre hiérarchie. Au centre de chaque système générique, un modèle fabrique des normes en intégrant la nouveauté et les avant-gardes jusqu'à les faire accepter, tout en rejetant ce qui lui apparaît comme désuet. Les systèmes gravitant en périphérie sont influencés par les changements opérés au centre, puis se transforment à leur tour.

²⁰ *Ibid.*, p. 130.

²¹ *Ibid.*, p. 129. Voir aussi le glossaire, p. 444.

²² Ce processus de transfert donne sa spécificité à la traduction théâtrale, à travers la série des concrétisations. Voir ci-dessous.

²³ Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1995.

Louise Ladouceur donne l'exemple du jocal évoluant avant 1968 dans un système en périphérie, qui s'est institué en norme d'écriture dans la littérature québécoise avec l'avènement des *Belles-Soeurs*, puis qui s'est désinstitutionné plus tard au profit d'une nouvelle norme d'écriture, la standardisation du français²⁴. Cette vision hétérogène fait en sorte qu'on ne peut analyser un élément du système de la littérature traduite sans devoir prendre en considération les autres éléments du polysystème qui auraient pu l'influencer.

L'objet de l'approche fonctionnaliste de la traduction littéraire est « la littérature traduite dans son contexte adoptif et la position qui lui est assignée au sein du polysystème récepteur²⁵ ». Louise Ladouceur l'explique comme suit :

Dans l'optique fonctionnaliste, la traduction littéraire est d'abord un produit langagier appartenant au système matriciel de la langue cible, ce qui signifie qu'elle est tributaire des ressources dont dispose la langue d'arrivée. Elle est ensuite un produit textuel façonné par le système récepteur²⁶.

Cette approche s'intéresse donc au texte traduit. De nature descriptive, elle ne consiste pas à dénoncer les écarts de la traduction par rapport au texte source, mais plutôt à expliquer ces écarts en fonction du contexte de production et de réception cible. Nous nous sommes donc inspirée de la théorie du polysystème et de l'approche fonctionnaliste de la traduction, pour replacer les pièces de notre corpus dans leur contexte sociolinguistique de production et de réception.

1.3 La traduction du théâtre au Québec

La langue populaire fait son apparition sur les scènes du théâtre burlesque dès les années 1920²⁷. Le succès de ces pièces, empruntées à des canevas

²⁴ Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 35.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁷ Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise, 1981, p. 44.

américains, repose en grande partie sur leur traduction en français québécois. Graduellement, la langue populaire réservée à la traduction du burlesque influence celle de la création locale à ses débuts. Dans les années 1940-1950, les personnages de Gratien Gélinas²⁸ et de Marcel Dubé²⁹, par exemple, parlent une langue inspirée du sociolecte québécois³⁰. La langue de ces pièces marque l'appartenance des personnages à différentes classes sociales et circonscrit topographiquement la situation d'énonciation à celle du Québec.

Toutefois, la conjoncture sociopolitique de la Révolution tranquille change radicalement la perception de la langue populaire. La variante orale, jadis péjorative, représente désormais la différence et la fierté québécoise. « Haut lieu d'affirmation identitaire³¹ », la langue québécoise devient le symbole de la rupture avec les cultures française et anglo-saxonne, et ainsi, l'un des principaux vecteurs du nationalisme. Le théâtre, « langue en action³² », offre une tribune idéale pour véhiculer et promouvoir ce mouvement, surtout qu'au même moment ses institutions sont en pleine expansion³³.

Pour cette raison, les études sociolinguistiques de la dramaturgie québécoise se sont beaucoup intéressées à cette période. Selon les analystes, le point culminant en serait la création des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay en 1968 au Théâtre du Rideau Vert. Par son réalisme, le joual de Tremblay détermine la situation d'énonciation de la pièce, mais thématise et organise également sa dramaturgie : en tant que langage poétique, il occupe une fonction dramaturgique nécessaire au sens de la pièce en pointant du doigt l'aliénation

²⁸ *Les Fridolinades* (1941-1946) et *Tit-Coq* (1948).

²⁹ *Zone* (1953).

³⁰ Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 33.

³¹ *Ibid.*, p. 34.

³² Lucie Robert, « La langue du théâtre : lieu d'une interdisciplinarité conflictuelle », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre : multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 97.

³³ Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 35.

des personnages. En raison de cette fonction poétique, le joual se « littérarise³⁴ ». Lise Gauvin parle de « l'effet-joual³⁵ », notion qu'elle définit entre autres par le « transcodage³⁶ » phonétique de la variante orale québécoise à l'écrit qui « matérialise dans l'œuvre de Tremblay, "l'imaginaire" de l'oralité québécoise³⁷ ». Tremblay confirme cette écriture comme langue littéraire de traduction en 1970 dans *L'effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*, sa traduction de la pièce de Paul Zindel³⁸.

Dans *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*³⁹, Annie Brisset se penche de plus près sur l'assimilation des pièces étrangères au contexte d'énonciation québécois. Les traductions qu'elle étudie ont en commun l'effacement des marques d'altérité du texte original au profit de son insertion dans le contexte de réception, notamment au moyen de la langue – le porte-étendard de la différence québécoise –, mais aussi en transposant l'action de la pièce au Québec. Dans ces circonstances, la littérarisation de la variation linguistique orale québécoise serait beaucoup plus politique que poétique. Quant au phénomène de reterritorialisation de la situation d'énonciation des pièces étrangères au Québec, il serait parallèlement assimilable à la quête d'une langue propre et à celui de créer, au moyen de cette langue, un répertoire théâtral québécois. Brisset spécifie encore que cette opération qui consiste à se soustraire à la norme du système central, en l'occurrence celle dictée par la France, est caractéristique des sociétés dont la

³⁴ Lise Gauvin, *Langagement*, Montréal, Boréal, 2000, p. 130.

³⁵ *Ibid.*, p. 127-137.

³⁶ *Ibid.*, p. 130.

³⁷ *Ibid.*, p. 127.

³⁸ Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 34.

³⁹ Annie Brisset, *op. cit.*

littérature est émergente⁴⁰. Le discours émanant du théâtre en traduction, de 1968 à 1988, reflèterait donc la doxa nationaliste.

Parmi les raisons qui expliquent le désir, voire le devoir, de traduire en québécois, le trop grand écart entre le franco-québécois et le franco-français a traversé les époques. Rejetées sous prétexte qu'elles sont, soit trop littéraires, soit trop argotiques, les traductions françaises du théâtre étranger sont réputées inadéquates à la réception par un public québécois. Ainsi, les versions françaises sont retraduites. La traduction serait-elle encore aujourd'hui concernée par la doxa nationaliste? Chantal Gagnon en doute et, citant Antoine Berman, rappelle la fonction critique que peuvent également avoir les retraductions.

[La retraduction] est implicitement ou non « critique » des traductions précédentes, et cela, en deux sens : elle les révèle, au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques⁴¹.

Son analyse de trois traductions québécoises de *The Tempest* de Shakespeare (1988-1998) lui indique que les auteurs « ont bel et bien laissé le politique pour le poétique⁴² ».

En 1990, à l'occasion de la publication d'un dossier sur la traduction théâtrale pour les *Cahiers de théâtre Jeu*, Jean-Luc Denis animait une table ronde ayant pour objet « le statut du québécois comme langue de traduction⁴³ ». Les cinq traducteurs de théâtre québécois⁴⁴ invités s'entendaient pour dire qu'ils ne pouvaient faire autrement que de traduire en français québécois. Par exemple,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 317.

⁴¹ Chantal Gagnon, « Le Shakespeare québécois des années 1990 », *Theatre Review in Canada/Revue théâtrale au Canada*, vol. 24, n° 1-2, 2003, p. 71.

⁴² *Ibid.*, p. 75.

⁴³ Jean-Luc Denis, « Le statut du québécois comme langue de traduction », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, 1990, p. 25-37.

⁴⁴ Il s'agit de Louison Danis, René Gingras, Louise Ladouceur, Paul Lefebvre et Gilbert Turp.

Gilbert Turp indiquait que ses traductions du théâtre de Brecht se distinguaient des traductions françaises du point de vue du souffle, c'est-à-dire de la construction syntaxique des phrases. Outre la question de la mise en bouche du texte par les acteurs, les participants étaient d'accord pour traduire la langue, le style et les nuances du texte source, celui auquel le spectateur souhaite avoir accès, de façon authentique. À ce sujet, Paul Lefebvre expliquait que :

Traduire une pièce de théâtre, ce n'est pas traduire un texte, mais essayer de traduire la relation qui existait entre un spectacle et son public d'origine. Le problème du traducteur, c'est d'établir, avec le matériau linguistique de sa société, une convention de traduction. Des personnages, par exemple, qui sont censés parler russe. Le spectateur doit donc croire, par convention, pendant deux heures, qu'ils parlent russe⁴⁵.

La langue populaire serait alors acceptable en traduction pour remplacer un niveau de langue équivalent dans le texte source — pour traduire, dans le théâtre d'expression anglaise, le *slang*⁴⁶, le *cockney*⁴⁷ ou l'hiberno-anglais⁴⁸ entre autres —, mais paradoxalement, elle ne conviendrait pas lorsqu'il s'agit de traduire la variation linguistique d'un paysan russe, pour laquelle on préfère souvent un français territorialement neutre, aussi appelé « international », qui servirait mieux l'altérité⁴⁹.

Aujourd'hui, les traducteurs revendiquent souvent un français dit *standard* comme langue de traduction *québécoise*. Cette langue produirait un

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶ Pour la traduction du théâtre burlesque américain entre autres.

⁴⁷ Pour la traduction de *Pygmalion* de George-Bernard Shaw par Éloi de Grandmont (1968).

⁴⁸ Nous pensons à la traduction d'Olivier Choinière de la pièce de Mark O'Rowe, *Howie le Rookie* (2002).

⁴⁹ La familiarité de l'anglais au Québec est souvent évoquée pour expliquer ce paradoxe. Voir, entre autres, Jean-Marc Larrue, « Théâtre, adaptation et affirmation identitaire », 2006 [inédit]. Pierre l'Hérault aborde aussi ce sujet en s'intéressant plus particulièrement à l'américanité du théâtre québécois dans « L'américanité dans la dramaturgie québécoise : constante et variations », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtre québécois et canadien-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003.

effet de distanciation⁵⁰ bénéfique à l'appropriation par le public de l'altérité de la pièce étrangère. Le sociolecte québécois, trop associé à un territoire précis et porteur d'une forte charge idéologique, nuirait ainsi à la cohérence de la situation d'énonciation et, par conséquent, causerait quelques problèmes d'interprétation chez le spectateur. Jean-Marc Larrue rappelle à cet effet l'anecdote concernant la « tradaptation » de *La maison de Bernarda Alba* par Michel Garneau.

Tout en s'efforçant de respecter la poésie et le souffle du dialogue original et tout en maintenant l'action en Espagne, Garneau s'était efforcé d'utiliser des termes et expressions populaires typiquement québécoises – et dits avec l'accent québécois – dans « sa » version de l'oeuvre. Un spectateur se plaignit que cela avait détruit toute la magie de l'univers de Lorca : il n'y avait pas cru. Garneau demanda alors au spectateur : « Si mes paysannes espagnoles avaient parlé le parisien populaire au lieu du langage rural québécois, y auriez-vous plus cru? » Et le spectateur répondit par l'affirmative⁵¹ !

Ce paradoxe montre bien l'implication du double référent du signe linguistique théâtral dans la traduction, d'une situation d'énonciation source à une situation d'énonciation cible. Compte tenu de la référence au réel, mais également de la charge idéologique du sociolecte québécois en traduction, nous avons analysé les indices de ré-énonciation des pièces de notre corpus par rapport au contexte sociolinguistique québécois. Toutefois, comme nous souhaitons nuancer la question de l'appropriation ethnocentrique en expliquant les motivations dramaturgiques de ces artefacts, nous avons également replacé les pièces traduites dans la série de leurs concrétisations.

⁵⁰ Jean-Marc Larrue, *loc. cit.*

⁵¹ *Ibid.*

1.4 La série des concrétisations

Patrice Pavis, qui conçoit la traduction théâtrale comme un processus d'appropriation d'une situation d'énonciation source par une situation d'énonciation cible, a schématisé ces modalités sous la notion de *Série des concrétisations*⁵². Il cerne cinq états du texte de théâtre en traduction : le texte source (T0), la concrétisation textuelle (T1), la concrétisation dramaturgique (T2), la concrétisation scénique (T3) et la concrétisation réceptive (T4). Nous avons repris les différentes étapes de la série des concrétisations – que Pavis présente d'ailleurs comme une méthodologie pour l'analyse des traductions théâtrales⁵³ – afin de dégager les enjeux sociolinguistiques et dramaturgiques des stratégies de traduction des différentes versions québécoises de la pièce *Oncle Vania*.

Le *texte source* constitue l'état T0 (T, mis pour *Texte*) de la série des concrétisations. Ce texte source ne serait compréhensible que dans ses conditions d'énonciation initiales. Il est cependant le point de départ de toute traduction. Le traducteur doit donc recréer la cohérence de ce texte de théâtre dans une langue cible et, pour ce faire, il déterminera une stratégie de traduction. En vue de refaire le parcours des traducteurs d'*Oncle Vania*, nous avons d'abord considéré le texte source, la pièce de Tchekhov, en nous concentrant plus particulièrement sur la question dramaturgique de la langue, ainsi que sur les personnages qui la parlent.

La *concrétisation textuelle* (T1) désigne un premier état du texte traduit résultant de l'analyse dramaturgique du texte source effectuée par le traducteur. Ce texte dépend, comme l'indique Pavis, « de la situation

⁵² Patrice Pavis, « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éditions José Corti, 1990, p. 137-140.

⁵³ *Ibid.*, p. 137.

d'énonciation virtuelle et passée de T0, ainsi que de celle du futur public, qui recevra le texte en T3 et T4⁵⁴ ». Nous pouvons dire que cette première concrétisation est le produit de la représentation imaginaire du traducteur et, s'il y a lieu, de celles de ses collaborateurs. Il comporte donc des indices de ré-énonciation.

La *concrétisation dramaturgique* (T2) « consiste à mobiliser et s'approprier le texte, pour le rendre lisible à un lecteur/spectateur d'aujourd'hui⁵⁵ ». Ce second état du texte traduit découle de la *concrétisation textuelle* (T1). C'est l'étape du travail dramaturgique. Lors de cette étape, dramaturge et metteur en scène peuvent intervenir pour revisiter et modifier, s'il y a lieu, certaines dimensions du texte traduit. L'objectif de cette démarche dramaturgique est de faciliter l'accès de la pièce au public cible, non seulement en traduisant la langue source dans la langue cible, mais également en tenant compte des « langages de la scène⁵⁶ ». Les indices de ré-énonciation que nous avons relevés dans les textes traduits, comme nous le verrons, sont souvent motivés par les concrétisations dramaturgiques.

Pavis insiste sur l'importance de la *concrétisation scénique* (T3), puisque les enjeux de cette étape sont implicites dans les précédentes. Comme nous l'avons vu plus tôt, le traducteur doit s'imaginer le texte en situation d'énonciation scénique pour le rendre cohérent à un auditeur cible d'aujourd'hui. La concrétisation scénique représente donc l'étape de la « mise à l'épreuve du texte préalablement traduit en T1 et T2, au contact de la scène : c'est la concrétisation de l'énonciation scénique⁵⁷ ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

Quant à la *concrétisation réceptive*, la dernière étape (T4) de la série, Pavis la décrit comme le processus d'appropriation du texte source, de son sens et de sa dramaturgie, par le spectateur cible.

Ainsi ce spectateur ne s'approprie-t-il le texte qu'au terme d'une cascade de concrétisations, de traductions intermédiaires et incomplètes qui elles-mêmes, à chaque étape, réduisent ou élargissent, le texte-source, en font un texte toujours à trouver, toujours à constituer. Il n'est pas exagéré de dire que la traduction pour la scène est en même temps une analyse dramaturgique (T1-T2), une mise en scène (T3) et une adresse au public *qui s'ignorent*⁵⁸.

C'est lors de cette dernière étape que nous pouvons réellement déterminer s'il y a eu « conflit des énonciations » entre les situations d'énonciation source et cible de la pièce. Puisqu'il est difficile de déterminer s'il y a eu appropriation ou non des pièces par le spectateur cible au moment où elles ont été jouées, nous avons choisi d'analyser plutôt la *réception critique* des spectacles⁵⁹. Ce point de vue nous permettra de tenir compte du contexte sociolinguistique québécois et de celui de l'énonciation théâtrale, et pourra nous guider dans l'évaluation de cette dernière appropriation.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 141. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁹ Voir l'Annexe III pour les articles de journaux.

Chapitre II

S'appropriier *Oncle Vania* : du texte source aux traductions de Michel Tremblay (1983) et de Jean-Louis Roux (1993)

1. *Oncle Vania* de Tchekhov : le texte source

30 octobre 1899

Chère actrice [...]. Vous me demandez si j'aurai le trac. Mais je n'ai vraiment appris qu'Oncle Vania serait joué le 26 que par votre lettre que j'ai reçue le 27. Les télégrammes ont commencé à arriver le 27 au soir, alors que j'étais déjà au lit. On me les transmet par téléphone. À chaque fois, je me réveillais, courais au téléphone dans le noir, pieds nus, complètement gelé; ensuite, j'avais à peine le temps de me rendormir que cela sonnait à nouveau. C'est la première fois que ma propre gloire m'empêche de dormir¹.

Il est difficile de situer précisément la date de rédaction d'*Oncle Vania*. Tchekhov aurait commencé à l'écrire vers 1890, en s'inspirant de *L'homme des bois*², une pièce antérieure qui n'a obtenu aucun succès lors de sa création en 1889. Tchekhov en reprend quelques-uns des motifs et des personnages dans *Oncle Vania*, pièce qu'il dit corriger pendant l'hiver 1895³. Elle sera jouée en province dès l'hiver 1897-1898⁴. La plupart des bibliographies d'Anton Tchekhov indiquent que la première d'*Oncle Vania* a lieu officiellement deux ans plus tard, soit le 26 octobre 1899, au Théâtre d'Art de Moscou. La pièce connaît un succès immédiat.

¹ Lettre à Olga Knipper dans *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*, trad. Catherine Hoden, Paris, L'Arche, 2007, p. 199.

² Le titre de la pièce, *Léchy* en russe, a également été traduit par *Le sauvage*, *Le sylvain* ou *L'esprit des bois*. La pièce a été créée le 27 décembre 1889 au Théâtre Abramova. André Markowicz et Françoise Morvan en ont donné une traduction qui souligne les passages conservés pour *Oncle Vania*. Voir Anton Tchekhov, *L'homme des bois*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995.

³ Tchekhov fait mention pour la première fois d'*Oncle Vania* dans une lettre à Souvorine datée du 2 décembre 1895 ou 1896 (selon les différentes éditions de sa correspondance). Il est en train de la corriger, en prévision de la publication de ses œuvres complètes (parues en 1897). Les œuvres complètes auraient contribué à faire connaître la pièce *Oncle Vania* en province où elle fut jouée les premières fois.

⁴ « [C]et hiver, on a joué mes pièces comme jamais auparavant, même *Oncle Vania* a été joué. » Lettre de Tchekhov à Souvorine, 13 mars 1898 dans le « Dossier » à Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », p. 105.

Les années pendant lesquelles Tchekhov écrit *Oncle Vania* sont extrêmement fécondes et marquent un tournant déterminant dans sa dramaturgie. Considérée parfois comme la première des quatre grandes pièces de Tchekhov⁵, *Oncle Vania* pose les prémisses d'une nouvelle esthétique réaliste allant au-delà des conventions formelles du drame. Tchekhov se livre à un véritable « travail de resserrement⁶ » par rapport à *L'Homme des bois* :

Il a supprimé des personnages, condensé des motifs, effacé le tragique (puisque Voïnitski ne se suicide plus) et renoncé simultanément à ce qui faisait de *L'Homme des bois* une comédie – avec l'étonnant quatrième acte disparaît la fin heureuse, et le mouvement d'expansion qui portait l'ensemble [...]. Tchekhov commence à travailler par tableaux, par unités ayant leur cohérence interne, et non par ensembles construits selon la dynamique d'une action⁷.

Les exégèses de cette pièce ne manquent pas, surtout lorsqu'on ajoute à celles des historiens, théoriciens et spécialistes du théâtre de Tchekhov, les interprétations des metteurs en scène du monde entier qui ont repris la pièce au fil du temps. Dans le cadre de ce mémoire consacré à l'étude sociolinguistique de trois traductions d'*Oncle Vania*, notre présentation de la pièce se concentrera principalement sur la fonction dramaturgique des personnages, ainsi que sur la dynamique de leur conversation. Enfin, nous mettrons en évidence quelques problèmes de traduction particuliers à la langue originale d'*Oncle Vania*.

1.1 Fonction dramaturgique des personnages

La pièce débute alors que Sérébriakov, un professeur à la retraite, et Elena, sa jeune épouse, viennent s'installer au domaine familial qu'habitent déjà

⁵ Les trois autres étant *La mouette*, *Les trois sœurs* et *La cerisaie*. Pour de plus amples détails sur la genèse d'*Oncle Vania*, voir Donald Rayfield, « Uncle Vanya » dans *Understanding Chekhov*, Londres, Bristol, 1999, p. 165.

⁶ André Markowicz et Françoise Morvan, « Note des traducteurs », dans *L'homme des bois*, op. cit., p. 157.

⁷ *Ibid.*

Sonia, la fille de Sérébriakov née d'un premier mariage, Voïnitski (Vania), l'oncle de Sonia, Maria, sa mère et celle de la première femme de Sérébriakov, Télégouine, un propriétaire terrien ruiné et Marina, la vieille nourrice de la famille. L'arrivée des citadins dérange aussitôt le quotidien des occupants et régisseurs du domaine. Si la goutte du professeur empêche tout le monde de dormir, les regards amoureux se posent bientôt sur Elena : celui de Vania par exemple, mais aussi celui d'Astrov, le médecin de famille duquel Sonia est déjà éperdument amoureuse. Lorsque le professeur suggère de vendre le domaine dans lequel Sonia et lui ont investi toute leur existence, Vania exprime sa rancœur, éclate, sort un pistolet et tente de tuer le professeur, mais le rate deux fois de suite. Sérieusement ébranlés, Sérébriakov et Elena repartent pour la ville, laissant là Vania et Sonia qui trouvent dans le travail un peu de réconfort à leur désillusion et espèrent une vie « splendide⁸ » après leur mort.

Oncle Vania met donc en scène cinq personnages appartenant à une même cellule familiale et trois autres gravitant autour d'eux. Cependant, les rôles principaux ne se distinguent pas tellement des rôles secondaires. À cet effet, Jovan Hristic les partage plutôt entre « indigènes » et « nouveaux venus » : plus précisément, « ceux à qui l'on prend quelque chose » et « ceux qui le leur retirent », « ceux qui échouent » et « ceux qui réussissent »⁹. Les frictions créées par la cohabitation des deux clans, le temps d'un été, créent les multiples intrigues et constituent l'action de la pièce.

Le plus apparent des conflits est sans doute celui qui oppose le professeur et Vania. Mais l'arrivée de Sérébriakov engendre également les autres intrigues;

⁸ Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, *op. cit.*, p. 99. Les références à cette traduction seront désormais indiquées dans le corps du texte par les initiales des noms des traducteurs (MM), suivies de la page, entre parenthèses.

⁹ Jovan Hristic, *Le théâtre de Tchekhov*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 143.

Sérébriakov, Vania, Astrov et Sonia finissant par former un « carré amoureux¹⁰ » autour de la figure d'Elena. Cette double action trouve son point culminant à l'acte III. Alors qu'Elena cherche à obtenir d'Astrov la confirmation qu'il n'aime pas Sonia, le médecin lui avoue qu'il vient tous les jours au domaine seulement pour la voir. Vania entre alors en scène avec un bouquet de roses pour Elena, la surprend malheureusement avec Astrov et perd tout espoir de la séduire un jour. Elena, remuée, se résigne en effet à quitter les lieux au plus vite avec son vieux mari. Sonia n'échappe pas non plus à la triste réalité quand Elena lui confirme ensuite qu'Astrov ne l'aime pas. Ce n'est qu'après cette cascade d'incidents que le professeur suggère innocemment de vendre la propriété. Ne pouvant en supporter davantage, Vania essaie ensuite de tuer ce faux frère qui, par contraste, résume l'échec de son existence. *Oncle Vania* se compose donc d'une multitude de petites actions décentrées qui, malgré la part de vaudeville qu'on leur attribue souvent, mettent fin abruptement aux derniers espoirs des personnages et les mènent tout droit à la résignation dont est empreint l'acte IV. Elles participent au réalisme de la pièce en lui donnant son caractère anecdotique – le sous-titre de la pièce est « scènes de vie à la campagne » – et nous laissent l'impression d'une pièce non dramatique¹¹, c'est-à-dire sans véritable action.

Si Sérébriakov, Astrov, Vania, Sonia et Elena occupent une place prépondérante au sein des différentes intrigues, Maria, Télégouine et Marina semblent simplement présents pour accentuer l'effet de réel de la situation dramatique. Cependant, leur rôle ne se limite pas à cette fonction. Bien que ce qu'ils disent paraisse tout à fait banal, leurs répliques apportent souvent des informations nécessaires à la création du sens. Ainsi, dès le premier acte, la nourrice nous révèle qu'elle connaît bien le passé qui obsède les personnages. C'est par le biais une expression paysanne, *Daï boc'h pamiati* (que Dieu me

¹⁰ *Ibid.*, p. 144-145.

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

donne la mémoire), que Marina devient le premier personnage qui fait intervenir Dieu dans la pièce¹². Comme si elle détenait déjà la seule consolation de la désillusion généralisée, elle dit à Astrov que si les hommes ne se souviennent pas de ce qu'il a fait, Dieu, lui, s'en souviendra (MM, 13). Les paroles de Sonia à son oncle à la fin de la pièce font d'ailleurs écho à cette conversation initiale d'Astrov avec Marina : « nous [Lui] dirons combien nous avons souffert, combien nous avons pleuré, combien nous avons eu la vie amère, et Dieu aura pitié de nous » (MM, 99). Les conclusions sont les mêmes : Dieu sera le seul à se souvenir de nous et nous récompensera dans l'au-delà.

Plus tard, Téléguine, l'idiot du village, évoque l'acceptation à sa manière. Propriétaire terrien ruiné, délaissé par sa femme le lendemain de ses noces en raison de son « physique peu attractif » (MM, 19), Téléguine se fait traiter de pique-assiette quand il passe dans les rues du village (MM, 84). Comble de l'ironie, le personnage le plus châtié de la pièce est le seul à se contenter vraiment de son existence et à rester fier dans son malheur (MM, 16 et 19). De même, l'échange entre Vania et Maria, sa mère, le personnage le moins présent de toute la pièce, pourrait résumer celle-ci en entier. Au détour d'une obstination, Maria dit à son fils qu'il est maintenant trop tard pour revenir sur ses convictions ou regretter quoi que ce soit. « Il fallait agir » (MM, 23), lui dit-elle simplement. Toute la rancœur de Vania pourrait s'expliquer dans cette seule phrase. Ainsi, en plus de contribuer à l'effet de réel, les personnages dits secondaires ne participent jamais sans raison à la dynamique de la conversation.

¹² Pierre Campion, « En traduisant *Oncle Vania*... un mot-à-mot commenté » en annexe à *Traduire Oncle Vania : entretien avec André Markowicz et Françoise Morvan sur leur traduction d'Oncle Vania* [en ligne], 2005, p. 4.
<http://pierre.campion2.free.fr/markowiczmorvan1.htm>

1.2 Poétique de Tchekhov : conversation et sous-conversation

Le dialogue d'*Oncle Vania* se compose de répliques discontinues, confuses ou chorales, où se côtoient pêle-mêle plusieurs informations tantôt nécessaires, tantôt superflues. Sous le couvert du quotidien et de la banalité, les personnages vivent au rythme de leur bavardage et cherchent en parlant un sens à leurs désillusions. Comme nous l'avons remarqué en ce qui concerne les répliques de Marina, Télégouine et Maria, les conversations qui paraissent banales expriment souvent une tout autre vérité. Considérant que rien n'est vraiment « caché » dans les pièces de Tchekhov, Jovan Hristic préfère parler de « sous-conversation », plutôt que de non-dit¹³.

Le problème de la sous-conversation n'est donc pas tellement dans le fait que les héros de Tchekhov auraient à dire plus que ce qu'ils disent, mais dans le fait, [sic] de ne pas pouvoir ne pas dire – cela malgré eux – plus que ce qui se laisse révéler immédiatement par leurs paroles. D'une certaine manière, ils disent plus que ce qui leur est demandé, ils nous découvrent des bribes de leur existence qui ne participent pas directement à l'action où nous les avons trouvés¹⁴.

« Mais tout est écrit¹⁵ », s'impatiait Tchekhov lorsque les comédiens de la troupe de Stanislavski l'interrogeaient au sujet de l'interprétation d'*Oncle Vania*. Dans le même ordre d'idées, André Markowicz affirme, quelque cent ans plus tard, que tout est dit, mais que les mots de Tchekhov font de grands détours avant de nous donner accès à leur signification¹⁶. Ainsi, bien qu'on parle constamment dans *Oncle Vania*, les véritables échanges, qui s'effectuent pour la plupart à l'acte III, passent d'abord par le filtre de l'ironie ou du sarcasme et sont

¹³ Jovan Hristic, *op. cit.*, p. 158.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ « Extrait des mémoires de Stanislavski », dans Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶ Université Concordia, *Département d'études françaises*, Conférence d'André Markowicz, le 15 septembre 2006 [en ligne].

http://francais.concordia.ca/index.php?option=com_content&task=view&id=492&Itemid=288

interrompus par des pauses, par des commentaires sur le temps qu'il fait ou par l'entrée en scène d'un personnage. Comme le dit si bien Françoise Morvan, « la parole est la chair de [ces] personnages qui ne sont que ce qu'ils disent¹⁷ ». Elle prend donc une importance capitale dans le processus de traduction, puisque sa dynamique porte en elle la dramaturgie même de la pièce. Elle est finalement la signature de Tchekhov. Pour recréer celle-ci dans une autre langue, les traducteurs doivent envisager une stratégie à visée mimétique¹⁸.

1.3 Quelques problèmes de traduction d'*Oncle Vania*¹⁹

Un des principaux problèmes qui se pose au traducteur d'*Oncle Vania* est celui de l'onomastique et, plus spécifiquement, celui des diminutifs²⁰. Le titre de la pièce est sans doute le meilleur exemple pour illustrer cette difficulté et démontrer à quel point la langue est significative. En russe *Djadja Vania* se compose d'un mot enfantin, *djadja*, qui signifie « oncle », ainsi que d'un diminutif affectueux, *Vania*, mis pour « Ivan ». La description du personnage peut tenir simplement dans ces deux mots²¹ : Oncle Vania n'est pas le père, mais l'oncle et son prénom se résume à un diminutif. Ainsi, nous avons l'impression d'un personnage antihéros qui manque probablement de crédibilité. Nous en avons la confirmation lorsque Vania entre en scène : il a dormi tout habillé, en pleine journée, et se parle à lui-même avant de dire que sa vie est « moche » (MM, 14), tout le contraire du professeur, son rival, qui fera une entrée magistrale en répétant deux fois le mot « splendide » (MM, 15). Les traducteurs règlent habituellement le problème, soit en trouvant des équivalents pour

¹⁷ Pierre Campion, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸ Voir p. 20 de ce mémoire.

¹⁹ Bien qu'ils concernent ici *Oncle Vania*, plusieurs de ces problèmes de traduction s'appliquent aussi à l'ensemble des pièces de Tchekhov.

²⁰ Le problème de l'onomastique est récurrent quand il s'agit de traduire le théâtre russe en général.

²¹ Robin Beth Levenson, *Acting in Translation : a Comparative Study of Language and Acting Praxis in English Translations of Anton Chekhov's Last Four Plays*, thèse de doctorat, New York University, 2007. p. 211-212.

chacun des diminutifs dans la langue d'arrivée et en respectant leur occurrence d'un texte à l'autre, soit en procurant le code au lecteur ou au spectateur – dans les commentaires de l'édition de la pièce ou dans le programme de théâtre par exemple – pour comprendre l'onomastique et les diminutifs russes.

Outre le problème de traduction des noms et surnoms des personnages, celui des « motifs²² » est particulier dans *Oncle Vania*. Les motifs « désignent un ensemble de mots récurrents qui se constituent en réseaux et parfois entrent dans des réseaux d'oppositions binaires (nous parlons alors de contre-motifs)²³». Dans *La mouette* par exemple, on observera la récurrence de l'expression « du vent! », dans *Les trois sœurs*, celle de l'expression « peu importe ». Les termes « splendide » et « moche » (ou « banal ») sont les deux grands motif et contre-motif d'*Oncle Vania*. Ils ont la particularité de refléter à la fois le fond et la forme de la pièce. D'abord, ils s'appliquent aux personnages de Sérébriakov et Vania, mais aussi à ceux d'Elena et de Sonia. Chacun de ces personnages porte en effet en lui une part du motif et du contre-motif de l'autre : Sonia est laide, mais travaille comparativement à Elena qui est splendide, mais paresseuse. Ensuite, ils reflètent exactement la langue de la pièce qui réussit, par le biais de conversations des plus banales, à traduire le drame de l'existence des personnages : comme le dit Françoise Morvan, « la langue d'*Oncle Vania* est ce dont il est question dans la pièce, ce qui est en question, ce qui fait question²⁴ ».

Si la tendance à chercher des synonymes à ces motifs (autrefois perçus comme des répétitions inutiles) a disparu des stratégies de traduction du théâtre de Tchekhov, d'autres problèmes de traduction demeurent : par exemple, ceux de la syntaxe. En effet, le rythme de la langue est l'un des supports de la dramaturgie d'*Oncle Vania*, mais la syntaxe tchékhovienne n'existe pas dans les

²² Pierre Campion, *op. cit.*, p. 6.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 5.

grammaires russes. Devant l'inutilité de lui chercher un équivalent normatif en français, Markowicz et Morvan ont donc préféré s'inspirer des options syntaxiques que pouvait offrir la langue d'arrivée en prenant soin de tester leur version auprès des comédiens, quitte à revenir sur leurs choix, le tout avant que la pièce ne soit jouée.

Enfin, les sociolectes et idiolectes sont également un enjeu de traduction important du théâtre de Tchekhov. Outre leur réalisme, ils ont également une fonction dramaturgique. Dans *Oncle Vania*, les particularités linguistiques du personnage de Marina, paysanne et nourrice russe, ont donné l'occasion à Michel Tremblay d'explorer les ressources de la langue d'arrivée pour tenter de recréer de façon mimétique la situation d'énonciation source.

2. Le Québec en Russie : conflit des situations d'énonciation

Oncle Vania, d'Anton Tchekhov, « une autre traduction de Michel Tremblay¹ », en collaboration avec Kim Yaroshevskaya. Mise en scène d'André Brassard. Coproduction du Théâtre français du Centre National des Arts et du Théâtre du Nouveau Monde. En représentation du 11 au 19 mars 1983 au CNA et du 25 mars au 23 avril 1983 au TNM.

2.1 La visée mimétique de Tremblay

La page couverture de l'édition d'*Oncle Vania* indique que Michel Tremblay, qui ne connaît pas la langue source, traduit cette pièce avec la collaboration de l'actrice d'origine russe, Kim Yaroshevskaya². Selon un principe usuel dans le domaine de la traduction théâtrale, la collaboratrice de Tremblay lui fournit d'abord un mot à mot à partir duquel le texte sera réécrit, puis le corrige et l'assiste dans le parachèvement du texte. Le dramaturge-traducteur s'inspire également des traductions françaises préexistantes, celles des Pitoëff et d'Elsa Triolet, tout en cherchant à s'en écarter, la langue de ces traductions ne convenant pas, selon lui à un public québécois. Il consulte également deux traductions anglaises³.

Lors d'une entrevue avec Martial Dassylva au moment de la création de la pièce, Michel Tremblay explique plus précisément son projet en évoquant l'épisode adaptateur qui a marqué le théâtre québécois. D'après lui, « on a passé cette période où il nous fallait tout ramener à nous autres⁴ ». Comparativement aux autres traductions qu'il a publiées chez Leméac, Tremblay choisit en effet de préserver la situation d'énonciation source d'*Oncle Vania* de toute

¹ Robert Lévesque, « Un Vania vif, une distribution exceptionnelle », *Le Devoir*, 3 mars 1983, p. 9.

² Michel Tremblay en collaboration avec Kim Yaroshevskaya, *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, Montréal, Leméac, 1983. Les références à cette traduction seront désormais indiquées dans le corps du texte par l'initiale du nom du traducteur (T), suivie de la page, entre parenthèses.

³ Michel Tremblay ne se souvient pas avec exactitude des traductions anglaises auxquelles il s'est référé. Nous n'avons donc pas pu tenir compte de l'influence qu'ont pu exercer ces versions sur le projet de traduction de Tremblay.

⁴ Martial Dassylva, « “Sur le fond, ça n'a pas changé!” Les artistes sont là pour changer le monde », *La Presse*, 19 mars 1983, p. E6.

reterritorialisation : l'onomastique russe et les références géographiques (les villes : Kharkov, Malitskoïé, etc.) et culturelles (le samovar ne devient pas théière; la vodka ne devient pas eau-de-vie) sont sauvegardées dans le passage à la situation d'énonciation cible, autrement dit l'action se déroule en Russie, et non au Québec.

Tremblay ne souhaite donc pas adapter la pièce, mais justifie toutefois le besoin de la retraduire en mentionnant l'un des arguments invoqués habituellement par les adaptateurs québécois du théâtre étranger, c'est-à-dire l'inadéquation de la langue de traduction des versions françaises par rapport au contexte de réception québécois. « Brassard trouvait que le texte d'Elsa Triolet est trop pompeux et que ça aurait été un mauvais service à rendre à Tchekhov que de la monter dans ce français-là. Il voulait un français qui soit plus parlable pour les acteurs⁵ », explique-t-il. La stratégie de traduction de Tremblay est donc mimétique : elle vise à recréer de la façon la plus authentique possible la souplesse de la langue de Tchekhov en ayant recours aux possibilités qu'offre la langue d'arrivée. Mais Tremblay ajoute au sujet de sa traduction :

C'est écrit en français international. Enfin, le français international parlé ici (Avez-vous remarqué que, vous et moi, quand on se parle, on parle le français international, mais qu'on ne construit pas nos phrases comme les Français?). Et on ne pourra pas dire que c'est du Tremblay⁶.

Manifestement, le traducteur ainsi que le metteur en scène accordent une importance capitale à la langue du texte traduit, le français international, et à la façon dont elle doit constituer un agent de médiation efficace entre les situations d'énonciation source et cible. En cela, nous observons déjà l'influence des concrétisations scéniques et réceptives dans la stratégie de traduction d'*Oncle*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Vania. D'une part, traducteur et metteur en scène s'accordent pour que le texte à traduire puisse être dit naturellement par les acteurs, sans rompre, d'autre part, avec la convention du français dit international, de façon à ce que le public puisse facilement s'approprier la pièce lors de la représentation.

2.2 La paysanne et la nourrice : l'idiolecte de Marina

Alors que Tremblay spécifie que le français de sa traduction est international, l'auteur des *Belles-Sœurs* emprunte malgré tout les couleurs du sociolecte québécois et une graphie joualisante pour traduire l'idiolecte du personnage de Marina. Ce choix semble paradoxal : comment ces marques singulières d'oralité répondent-elles aux critères mimétiques de la stratégie de traduction? Pour comprendre ce paradoxe, nous nous sommes intéressée au personnage de Marina et aux caractéristiques lexicales et syntaxiques de son idiolecte russe, puis à la fonction dramaturgique particulière du sociolecte québécois en tant qu'équivalent.

À première vue, le personnage de Marina paraît sans réelle importance et est souvent analysé comme un personnage secondaire dont la principale fonction est de créer un effet de réel⁷. Elle a peu de répliques dans la pièce et ne prend part directement à aucune des intrigues. Le personnage nous rappelle en effet la fonction des confidents du théâtre classique, personnages souvent secondaires et présents sur scène pour écouter leur maître et relancer le dialogue. Marina est une vieille paysanne, la nourrice de la famille, et figure donc au bas de la hiérarchie sociale. L'onomastique russe étant signifiante en termes de classe sociale, mentionnons que seul le personnage de Télégueine l'appelle par son prénom et son patronyme, Marina Timofeevna. Astrov l'appelle plutôt *nianka* (nourrice), pour Sérébriakov ce sera *niania* (nounou), et Sonia l'appelle à quelques reprises *nianetchka* (ma petite nounou). Ces diminutifs sont infantiles

⁷ Jovan Hristic, *op. cit.*, p. 145-147.

et affectueux. Ils traduisent bien l'intimité de la relation qu'entretiennent entre eux les personnages. La nourrice est donc un membre à part entière du noyau familial et nous le comprenons dès le début de la pièce lorsqu'elle dit connaître Astrov depuis onze ans. À l'acte II, lorsqu'elle console Sérébriakov, on comprend qu'elle s'occupait de Sonia quand elle était enfant. Bien que sa présence soit discrète, elle est le seul personnage qui parvient à calmer la douleur physique et morale de Sérébriakov et ce n'est certainement pas innocent si Sonia s'accroche à ses jupes à la fin du troisième acte.

Responsable de la température du samovar, symbole par excellence du quotidien et de l'hospitalité chez les Russes, la nourrice se révèle finalement la gardienne de la famille et de l'ordre qui doit y régner. Elle compare naïvement la querelle entre Vania et Sérébriakov à une querelle de jars. Ironique, cette comparaison fait ressortir l'absurdité de ce drame familial. Indignée du désordre provoqué par l'arrivée des citadins, la nourrice, impatiente de retrouver un rythme de vie rangé et rassurant, se réjouit de leur départ. Marina a foi en Dieu et vit par contentement : elle symbolise l'ordre au milieu du chaos.

On dit des nourrices des familles aristocratiques de la Russie de Tchekhov qu'elles veillaient traditionnellement à transmettre la langue maternelle russe aux enfants à qui l'on apprenait plusieurs autres langues⁸. Mais la fonction de « pilier⁹ » qu'elle occupe au sein de la famille n'empêche pas le fait que Marina reste une paysanne et qu'elle s'exprime avec un vocabulaire propre à sa classe sociale et à son statut de nourrice.

Dans le texte original russe, la langue de Marina est truffée d'expressions paysannes. Dès la première réplique, elle s'adresse à Astrov en disant *Kouchaï*,

⁸ Françoise Darnal-Lesné, *Anton Tchekhov : Oncle Vania*, Paris, Éditions Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 2005, p. 36-37.

⁹ *Ibid.*

batiouchka. On pourrait dire que « tout le personnage de la nourrice est dans ces deux mots¹⁰ ». Le mot *kouchaï* « n'est employé que dans la langue paysanne, et/ou pour les enfants. – Marina remplit un verre de thé, mais dit : “mange” au sens de “prends”. Elle ne dit pas “bois” », indiquent André Markowicz et Françoise Morvan. Quant au mot *batiouchka*, s'il signifie littéralement « petit père » comme l'ont traduit Triolet et Tremblay, ce terme, dans la langue paysanne, représente plutôt « la façon qu'a un inférieur de s'adresser à un supérieur¹¹ ». Cependant, Marina tutoie Astrov qu'elle connaît depuis très longtemps. L'emploi de *batiouchka* traduirait plutôt l'affection qu'elle entretient pour celui qu'elle tente de calmer. D'ailleurs, le terme *batiouchka* réapparaîtra dans ses répliques pour rassurer Sérébriakov à l'acte II, mais aussi pour redonner confiance à Télégouine au début de l'acte IV.

L'idiote de Marina est donc marqué par les expressions paysannes, mais aussi par la psychologie de la nourrice, fonction qu'elle occupe depuis longtemps au sein de cette famille. En effet, Marina fait un usage permanent des diminutifs affectueux lorsqu'elle s'adresse à Sonia. Elle l'appelle tour à tour *Sonietchkina*, *Soniouchka*, *diétotchka* (ma petite fille), et *cirotka* (ma petite orpheline). À l'acte IV, après le départ de Sérébriakov, elle dit en bâillant *Baïнки, za'hatiélos*. *Baïнки* appartient à la même famille de mots que le verbe *baioukat* qui signifie « chanter pour s'endormir ». En anglais, l'équivalent de *baïнки* pourrait être « bye bye », le *baï-baï* russe étant un lieu commun dans les refrains des berceuses russes¹². Dans la version d'André Markowicz et Françoise Morvan, cette phrase a été simplement traduite par « Dodo... » (MM, 95), le terme étant à la fois enfantin et pouvant faire référence aux mots employés dans les berceuses françaises.

¹⁰ Pierre Champion, « En traduisant *Oncle Vania*... un mot-à-mot commenté », *loc. cit.*, p. 3. L'analyse qui suit est d'André Markowicz et Françoise Morvan.

¹¹ *Ibid.*

¹² J.M.C. Davidson et B.A. Cantab, « Notes and vocabulary », dans Anton P. Chekhov, *Djadja Vanya*, Londres, Bradda Books, 1963, p. 102.

S'il est possible de conserver en grande partie la ponctuation originale pour refléter le rythme de la conversation russe, il en va autrement lorsqu'il s'agit de traduire la syntaxe et les marqueurs phonétiques. Barbara Folkart parle de la prosodie et des « écritures parlées¹³ » comme des « lieux où la distorsion est inévitable¹⁴ ». Devant l'impossibilité de reproduire la formulation des syntagmes sources, le traducteur doit avoir recours aux ressources sociolinguistiques de la langue d'arrivée. Tels étaient les critères qu'André Markowicz et Françoise Morvan s'étaient fixés au départ en s'inspirant du rythme de la parole du contexte de réception cible pour traduire celui du texte source.

Ainsi, notre version de référence marque l'oralité par différents procédés syntaxiques. Jean-Louis Backès remarque que le trait distinctif des traductions de Markowicz est l'usage de la parataxe pour reproduire le style d'écriture de Tchekhov¹⁵. Effectivement, cette construction caractérise la langue de tous les personnages de sa traduction d'*Oncle Vania*. Pour distinguer plus précisément l'idiolecte de Marina, Markowicz et Morvan lui réservent des caractéristiques syntaxiques particulières. L'extrait suivant l'illustre bien :

Beaucoup. Tu étais jeune, dans ce temps-là, tu étais beau;
maintenant tu te fais vieux. La beauté, c'est plus ça. Et la
vodka, faut dire aussi, tu craches pas dessus. (MM, 12)

Parmi les différents dispositifs d'emphase syntaxique (clivage, anacoluthie, mise en relief de certaines propositions, redondances, etc.¹⁶), nous avons noté que l'omission de la particule « ne » dans les phrases négatives et celle du pronom impersonnel « il » particularisent spécialement la langue de Marina. Le

¹³ Le transcodage des spécificités de l'oral à l'écrit : pour Barbara Folkart, le joual serait une « écriture parlée ».

¹⁴ Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991, p. 177.

¹⁵ Jean-Louis Backès, « Remarques sur des problèmes de traduction », *Revue de littérature comparée*, n° 4, 1995, p. 431.

¹⁶ Claire Blanche-Benveniste, *Approche de la langue parlée en français*, Gap, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 1997, p. 96.

personnage forme également les phrases interrogatives en n'inversant pas le sujet – « Tu mangerais pas un petit quelque chose? » (MM, 13). L'élision, fréquemment utilisée pour marquer l'oral à l'écrit, n'apparaît qu'une fois dans ses répliques : « Alors, mon bon monsieur, t'as mal? » (MM, 37), dit-elle à Sérébriakov¹⁷. L'idiolecte de Marina est ainsi représenté à travers des traits syntaxiques qui n'appartiennent qu'à elle seule, mais qui restent somme toute assez subtils à l'écrit, surtout lorsqu'on les compare à ceux, fortement marqués par l'oral, qu'a employés Tremblay pour rendre compte du même idiolecte.

2.3 La signature de Tremblay

Dans la traduction de Tremblay, les marqueurs d'oralité des répliques de Marina sont beaucoup plus prononcés que ceux des autres personnages qui, dans l'ensemble, parlent un français standard¹⁸. Du point de vue de la syntaxe, nous avons affaire à un sociolecte assez unifié chez Markowicz, alors que chez Tremblay, nous faisons maintenant face à deux niveaux de langue clairement distingués par les choix morphosyntaxiques du traducteur.

Pour reproduire la distance entre le parler populaire de Marina et celui des autres personnages, Michel Tremblay fait un usage abondant de l'élision. Voici la même réplique citée plus tôt chez Markowicz et revue à la manière de Tremblay :

Ah! Oui, beaucoup. T'étais jeune, beau, dans ce temps-là.
T'as ben vieilli. T'es pu aussi beau. Faut dire, aussi, que
t'haïs pas ça prendre une p'tite vodka de temps en
temps... (T, p. 18)

¹⁷ Dans le cas présent, Marina s'adresse à Sérébriakov comme une nourrice réconforterait un enfant qui a mal. Il est difficile d'attribuer ce phénomène à la seule spontanéité de la conversation : l'élision pourrait également représenter un aspect de la psychologie de la nourrice. *T'as mal* remplacerait une expression russe, *bolna?*, qui signifie « tu as mal? ». Markowicz aurait choisi l'élision en tant que compromis français pour reproduire l'effet de brièveté russe.

¹⁸ Nous n'avons remarqué qu'un seul terme répertorié dans les dictionnaires québécois dans l'ensemble des répliques des autres personnages : « Picoté » (T, 26 et 91) en remplacement de « la gaufre », le surnom de Télégaine.

L'idiolecte de Marina est empreint d'oralité. Le traducteur supprime des graphèmes pour les remplacer par une apostrophe dans les pronoms personnels – *t'étais*, mis pour *tu étais* – et dans les adjectifs – *p'tite*, mis pour *petite*. Pour accentuer « l'avalement articulatoire¹⁹ », Tremblay change l'orthographe des adverbes *bien*, remplacé par *ben*, et *plus* remplacé par *pu*. La suppression de graphèmes est assez courante dans la transcription de l'oral à l'écrit. Ainsi, en ce qui concerne la « polyvalence de l'apostrophe²⁰ » dans l'écriture de Tremblay, Mathilde Darnat précise que « l'utilisation massive d'apostrophes pour rendre compte des élisions de l'oral est un lieu commun du transcodage de l'oral à l'écrit et ne révèle rien de bien québécois ni de proprement populaire²¹ ».

Les mêmes types de procédés se retrouvent dans les *Belles-Soeurs* de Tremblay²². Ces marqueurs d'oralité reproduisent le débit rapide et la spontanéité de la conversation. Or, le français parlé n'est pas nécessairement populaire²³. S'appuyant sur les études de Claire Blanche-Benveniste, Darnat précise que les procédés syntaxiques qu'implique le passage de la langue orale à l'écrit sont néanmoins souvent perçus de façon péjorative parce qu'ils s'écartent de la norme grammaticale. Cette hypothèse peut se vérifier en observant d'autres marqueurs syntaxiques d'oralité chez Marina, mais dont l'orthographe est particulière.

Pour revenir sur l'exemple des pronoms personnels, nous pouvons constater qu'ils sont parfois carrément remplacés par une voyelle tonique.

¹⁹ Mathilde Darnat, « L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques », dans Jeanne Bovet (dir.), *Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine, Études françaises*, vol. 43, n° 1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 89.

²⁰ *Ibid.*, p. 91.

²¹ *Ibid.*

²² Mathilde Darnat, *Michel Tremblay : le « joual » dans Les Belles-Sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2002.

²³ Au sujet du « mythe séparateur » de la langue parlée et populaire, voir Claire Blanche-Benveniste, *Le français parlé, transcription et édition*, Paris, Didier Érudition, 1987, p. 11 et suivantes.

Depuis qu'i sont là, c'est jamais avant sept heures! (T, 20)

Dans le temps, Véra Petrovna s'en faisait toujours, a' pleurait, a' pleurait... (T, 48)

Les extraits suivants marquent à l'écrit la fausse liaison de l'oral (pataqués) :

Viens-t-en, viens-t-en, petit père... (T, 48)

Fais-toi-z-en pas, ma p'tite orpheline... (T, 97)

Ailleurs, la prononciation du [t] se fait insistante :

Laisse-les donc, petit père. On est toutes des pique-assiette chez le bon Dieu. Toi, comme Sonia, comme Ivan Petrovich, personne reste à rien faire, on travaille toutes! Toutes... (T, 105)

Ces procédés de transcription orthographique de l'oral qui caractérisent la dramaturgie de Tremblay sont sans doute moins innocents que celui de l'élision. S'ils sont utilisés au quotidien par n'importe quel locuteur, instruit ou non, et appartiennent à un registre plutôt familial que populaire²⁴, le soulignement de leur orthographe à l'écrit peut signifier le contraire. Ces « trucages orthographiques », Claire Blanche-Benveniste les appelle ainsi, « servent traditionnellement à disqualifier le parler de certains locuteurs. C'est un procédé littéraire classique pour rendre les parlers populaires, provinciaux, enfantins ou déviants²⁵ ». Ainsi, l'idiolecte de Marina se démarque nettement de celui des autres personnages²⁶.

Certaines tournures québécoises viennent accentuer cette impression. À deux reprises, Tremblay se sert de « concaténations graphiques²⁷ », un autre trucage orthographique consistant en un assemblage de plusieurs unités lexicales pour créer un nouveau mot.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Claire Blanche-Benveniste, *Approche de la langue parlée en français*, op. cit., p. 26.

²⁶ À l'exception de la voix du veilleur de nuit (T, 68) qui n'a toutefois qu'une réplique.

²⁷ Mathilde Dargnat, *loc. cit.*, p. 91.

Ousqu'est Sonia? (T, 105)

Pis ousqu'i est son fusil? (T, 105)

Mathilde Dagnat indique que

[c]es hybridations sont lexicalisées sous leur forme néographe dans la plupart des dictionnaires du français québécois parlé ou populaire et on les retrouve telles quelles chez beaucoup d'écrivains. Elles appartiennent à l'identité visuelle de l'oralité québécoise en littérature et, par réévaluation stylistique, sont perçues comme populaires²⁸.

S'ajoutent à ces néographies québécoises et populaires d'autres indices de ré-énonciation nous permettant de croire à la québécity de l'idiolecte de Marina, comme l'insistance d'un « là », évoquant un fameux régionalisme du Lac St-Jean, ou l'insertion d'un « eux autres », expression familière et québécoise²⁹, le tout dans la même réplique :

C'est comme là, là. Le samovar est encore sur la table depuis deux heures; eux autres, i'sont partis se promener!
(T, 21)

Puis, soudainement, un juron : « Maudits jars! » (T, 97), s'exclame Marina juste avant que Vania tente de tuer Sérébriakov.

Comme nous l'avons remarqué, les procédés morphosyntaxiques que nous venons d'énumérer ne sont pas nécessairement attribuables à un niveau de langue populaire. Certaines constructions connotent le populaire, mais ne le dénotent pas nécessairement. Néanmoins, nous pouvons nous demander si les traits morphosyntaxiques des répliques de Marina ne signifient pas plutôt l'inverse dans le cas de la traduction d'*Oncle Vania* par Tremblay, car ces marqueurs, en plus d'isoler la nourrice des autres personnages, produisent

²⁸ *Ibid.*

²⁹ En lien avec le « nous autres » dans le contexte de réception québécois. Voir Anne Trépanier, « Nous autres les Québécois : question de définition », dans *L'identité : zones d'ombre* (dir. Cristina Bucica et Nicolas Simard), Québec, Cahiers du CELAT, 2002, p. 27-35.

également un effet de québécoité. Il nous est donc permis de supposer que le sociolecte québécois a servi d'homologue à la variante populaire russe.

Bien qu'elle soit motivée de part et d'autre par le texte source et les ressources linguistiques du contexte de réception, cette équivalence entre malgré tout en conflit avec la situation d'énonciation de la pièce en y introduisant un exotisme – le Québec en Russie – difficile à exploiter et à justifier lors de la concrétisation scénique, et qui ne facilitera pas non plus la concrétisation réceptive. Québécoisé, l'idiolecte de Marina s'inscrit finalement à l'encontre de la visée mimétique du projet de traduction.

2.4 Des concrétisations qui s'ignorent

En ce qui concerne la réception de la traduction de Tremblay, notre corpus se compose de huit articles parus dans les journaux³⁰, d'un article critique sur les trois mises en scène différentes d'*Oncle Vania* ayant eu lieu pendant la même saison théâtrale (1982-1983) et paru dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, ainsi que d'un témoignage publié dans le courrier des lecteurs du journal *Le Devoir*. Dans l'ensemble, on y parle peu de la langue des personnages, sinon pour se prononcer sur la traduction, bonne ou mauvaise, de Michel Tremblay et Kim Yaroshevskaya. Les quelques commentaires que nous avons récoltés au sujet de la langue sont assez contradictoires.

Martial Dassylva, le même qui avait interrogé Tremblay au sujet de sa traduction, parle de l'« atmosphère très bien évoquée par la très sobre traduction de Michel Tremblay³¹ ». John Hare écrit qu'à travers la version de Tremblay « we can almost hear the Russian steppes³² », alors que son collègue du journal *Le Droit*, Edgar Demers, remet en question la valeur de la traduction, suggérant

³⁰ Trois articles provenant de journaux ontariens et cinq du Québec.

³¹ Martial Dassylva, *loc. cit.*

³² John Hare, « New French translation is expressive, haunting », *The Citizen*, 12 mars 1983 [page manquante].

qu'on a plutôt affaire à la lecture de Kim Yaroshevskaya³³. Il spécifie au passage que le « violoneux³⁴ ajoute autant à l'atmosphère qu'il agace à la fin. Il évoque davantage le Mont-Tremblant que les steppes³⁵ ».

Au sujet de l'usage du sociolecte québécois, Dassylva remarque brièvement que « Sylvie Heppel compose une Marina anecdotique mais charmante³⁶ », tandis que Hare fait état de la prononciation de Rita Lafontaine, l'interprète de Sonia.

Finally, I'm not sure how to react to Rita Lafontaine's interpretation of Sonia, the professor's daughter. Her pronunciation was quite vulgar at times and reminded me more of Tremblay's Quebec plays than of Chekhov. In fact, it contrasted sharply with the other actors. However, she does have the necessary stage presence³⁷.

Dix ans plus tard, Marc Doré nous offre pourtant le témoignage inverse dans une lettre au journal *Le Devoir* : « j'avais vu au TNM *Oncle Vania*, montée [sic] par Brassard dans une traduction de Tremblay mais jouée [sic] avec la diction française³⁸ ». La diction des comédiens porte effectivement à confusion. Nous ne pouvons pas déterminer avec exactitude si elle a été laissée aux soins des comédiens ou proposée par le metteur en scène. Les divergences des critiques mettent cependant en évidence un conflit qui a lieu dans le transfert de la situation d'énonciation source à la situation d'énonciation cible.

³³ Edgar Demers, « On s'ennuit [sic] avec *Oncle Vania* », *Le Droit*, 14 mars 1983, p. 28.

³⁴ Il n'y a pas de violoneux dans la pièce originale. C'est un figurant qui jouait du violon et interprétait le veilleur de nuit et l'ouvrier.

³⁵ Edgar Demers, *loc. cit.*

³⁶ Martial Dassylva, « *Oncle Vania* au TNM ou l'optimisme désabusé », *La Presse*, 2 avril 1983, p. B6.

³⁷ John Hare, *loc. cit.*

³⁸ Marc Doré, « L'accent français au théâtre », *Le Devoir*, 2 novembre 1993, p. A6.

Pierre Lavoie remarque les failles de « l'interprétation au sens le plus large du terme³⁹ » de la pièce *Oncle Vania* dirigée par Brassard, et qui sont sans doute à l'origine d'une réception critique aussi partagée. Il est le seul critique à dénoncer explicitement la rupture que provoque l'idiolecte de Marina.

Elle était la seule à utiliser un langage truffé d'élisions et de régionalismes, un langage québécoisant, petit paysan, qui détonait [sic] face aux autres et qui la rendait complètement ridicule, insupportable même. Qu'elle puisse l'être, comme toute mère poule, je veux bien, mais pas au point de devenir un anti-personnage, complètement anecdotique, isolé des autres par son parler idiomatique. Quelle part de cette attitude doit-on attribuer à la traduction, à la mise en scène, à l'interprétation, au texte russe⁴⁰?

Lavoie souligne de façon concrète le problème de l'« interférence des situations d'énonciation⁴¹ », conséquence du recours au sociolecte québécois comme langue de traduction.

Dans l'ensemble, les réactions de la réception critique sont si divergentes qu'on se demande finalement si le spectateur, à qui les concepteurs souhaitaient procurer les meilleurs moyens de se rapprocher de la pièce de Tchekhov, s'est approprié ou non le texte. Patrice Pavis n'a certainement pas tort lorsqu'il affirme que « la traduction est en même temps une analyse dramaturgique (T1-T2), une mise en scène (T3) et une adresse au public *qui s'ignorent*⁴² ». Dans cette production d'*Oncle Vania*, deux discours entrent en conflit concernant la valeur du sociolecte québécois en tant qu'équivalent de la langue populaire en traduction théâtrale : celui du traducteur et du metteur en scène qui spéculent

³⁹ Pierre Lavoie, « L'idiot de la famille... "Oncle Vania" / trois productions », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 28, 1983, p. 86.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86-87.

⁴¹ Patrice Pavis, « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éditions José Corti, 1990, p. 136.

⁴² *Ibid.*, p. 141.

sur les attentes du public, et celui de l'univers de références des spectateurs, notamment des critiques, face au théâtre de Tchekhov. Dans le cas de la traduction d'*Oncle Vania* de Michel Tremblay, le sociolecte québécois ne s'accorde pas avec l'horizon d'attente des spectateurs du théâtre de Tchekhov. Le manque d'unité dans l'énonciation perturbe la réception de la pièce. Au lieu de produire un effet de réel, la langue produit un effet d'inauthenticité sur lequel on s'interroge dans la réception critique. La traduction de Tremblay est cohérente sur le plan linguistique et dramaturgique, mais le résultat n'a pas été validé par le public lors de la concrétisation scénique.

Les critiques divergent du point de vue de l'appréciation de la langue, mais convergent toutes vers une même recherche d'authenticité. Pour tenter de déterminer les attentes du public québécois face au théâtre de Tchekhov, il faut alors considérer la place de la traduction de Tremblay parmi les autres pièces de Tchekhov jouées au Québec. Lorsque Tremblay traduit *Oncle Vania*, les traductions françaises du théâtre de Tchekhov font encore autorité au Québec. Dans la seule saison 1982-1983, deux autres *Oncle Vania* sont joués sur les scènes québécoises dans la traduction d'Elsa Triolet. Nous pouvons supposer que l'horizon d'attente des spectateurs québécois d'*Oncle Vania* se base *a priori* sur l'expérience réceptive d'une traduction française. En ce qu'il pouvait traduire l'altérité de la situation d'énonciation source, l'exotisme de la prosodie française n'était peut-être pas si inadéquat pour un public québécois. De façon générale, il semble que les traducteurs québécois de Tchekhov préfèrent avoir recours à un français standard, neutre ou réputé international, et qui pourrait davantage recréer l'illusion théâtrale, même s'il constitue un décalage par rapport à la langue du texte source et à celle du contexte de réception cible.

Près de vingt ans plus tard, la démarche traductive des différents collaborateurs de la « Troupe Tchekhov » peut éclairer notre propos.

Éric Lozowy, un professeur de l'Université McGill qui était notre conseiller pour la langue russe, ne comprenait pas pourquoi on ne traduisait pas Tchekhov avec le vocabulaire québécois, puisque son approche littéraire et son vocabulaire en russe se rapprochent de la façon dont on parle ici. [...] J'ai décidé d'écarter cette voie, parce qu'au moment où Tchekhov écrivait, la langue québécoise qu'on parle aujourd'hui était pratiquement inexistante. Je voulais que le spectateur comprenne que ça ne se passe pas au Québec, mais que c'est pourtant pareil à nous. On voulait accorder une plus grande place à la culture étrangère⁴³.

Éventuellement, nous pourrions trouver là les raisons qui font de la traduction à visée mimétique de Tremblay la seule qui, jusqu'à aujourd'hui, ait fait appel au sociolecte québécois comme langue de traduction du théâtre de Tchekhov⁴⁴. Cette perspective suppose pour le moment que le sociolecte québécois est un référent trop attaché à un territoire précis et à l'imaginaire québécois pour constituer un agent de médiation efficace entre les situations d'énonciation source et cible.

⁴³ « La Troupe Tchekhov : une affaire de "gang". Entretien avec Yves Desgagnés », propos recueillis par Rachel Gamache, dans Gilbert David (dir.), *Rappels. Répertoire analytique et bilan de la saison théâtrale 2006-2007*, Québec, Éditions Nota bene, 2008, p. 326.

⁴⁴ Michel Tremblay a retraduit son texte en 2005. Cette deuxième version d'*Oncle Vania*, traduite entièrement au moyen du sociolecte québécois, est inédite et n'a pas été jouée.

3. Une Russie bilingue : le français comme agent de médiation

Uncle Vanya, d'Anton Tchekhov, traduction en anglais de Jean-Claude Van Itallie, traduction partielle en français de Jean-Louis Roux, dans une mise en scène d'Alexandre Marine. Une production du Théâtre Centaur, en représentation du 11 mai au 6 juin 1993.

3.1 Un projet emprunté : la traduction de Jean-Claude Van Itallie

D'origine belge, Jean-Claude Van Itallie a passé la majeure partie de sa vie aux États-Unis, où il reçoit d'abord une formation en interprétation avant d'orienter ses activités professionnelles vers la mise en scène et l'écriture théâtrale. Auteur de trente-trois pièces et de huit adaptations, il est un des dramaturges les plus polyvalents de la scène contemporaine américaine. Il s'intéresse au théâtre de Tchekhov au début des années 1970 et, de 1973 à 1983, il traduit et adapte pour la scène les quatre dernières grandes pièces de l'auteur russe¹. Sa version d'*Uncle Vanya* est publiée initialement en 1980 et jouée pour la première fois le 11 septembre 1983 à LaMama Annex, à New York².

La visée traductive de Jean-Claude Van Itallie est mimétique, mais, comme Tremblay et plusieurs autres dramaturges retraducteurs, il ne maîtrise pas le russe. Même si ses traductions sont révisées par Vitaly Voulff (spécialiste russe du théâtre de Tchekhov et ami d'Olga Knipper, sa femme), les critiques reprochent à Van Itallie son manque de connaissance de la langue source. Ses versions sont pourtant prisées des acteurs et des metteurs en scène, qui apprécient « the clarity and poetic vision of his adaptations³ ». Celles-ci figurent pour ces raisons parmi les plus jouées sur les scènes américaines.

¹ Anton Chekhov, *The Major Plays (The Seagull, Uncle Vanya, Three Sisters, The Cherry Orchard)*, trad. Jean-Claude Van Itallie, New York-Londres, Applause Books, 1994 [1980].

² Gene A. Plunka, « The Jean-Claude Van Itallie Papers in the Department of Special Collections and Archives at Kent State University », dans *Ressources for American Literary Study*, vol. 27, n° 1, 2001, p. 113.

³ *Ibid.*

Comme Tremblay, Van Itallie travaille la langue de traduction à partir d'un mot à mot du texte original russe et, puisqu'il est bilingue, s'inspire aussi des traductions françaises préexistantes. L'inadéquation linguistique des traductions antérieures est également invoquée pour justifier ses retraductions :

Some were too literally British for an American production. Others, while faithful to the exact translation of each word, paid scant attention to rhythms of speech, making Chekhov seem obscure, pedantic, and, worst, unactable, the very opposite of what he is⁴.

La démarche de Van Itallie n'est pas sans rappeler celle d'André Markowicz et de Françoise Morvan : il pense la langue du théâtre comme le ferait un acteur et met ses traductions à l'épreuve de la scène.

My process was to read to myself a single phrase in both English and French, let its meaning "flow through" me (that's the image I had of what I was doing). Then, as the character, I would perform aloud a version of the phrase to my assistant (almost always an actor) who would write it down then read it back. Listening to the rhythm of the spoken phrase, I would refine it and speak it back again. [...] My goal was to deliver Chekhov as fresh and alive as possible, without my own or idiomatic imposition. [...] I continued to work during early rehearsals of first productions. I listened to the actors, making small refinements in phrasing the English⁵.

Soucieux de l'interprétation des acteurs, mais aussi de la réception du public, Van Itallie révisé ses traductions lors de leur réédition quinze ans plus tard en soutenant que l'anglais a déjà changé depuis ses premières versions⁶.

⁴ Jean-Claude Van Itallie, « Introduction » dans Anton Chekhov, *The Major Plays*, op. cit., p. vii.

⁵ *Ibid.*, p. ix.

⁶ Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter la version d'*Uncle Vanya* de Jean-Claude Van Itallie publiée en 1980, version qui a probablement été utilisée dans le cadre de la production du Centaur en 1993. L'édition de 1994 est notre texte de référence, dorénavant désigné par les initiales du nom du traducteur (VI), suivies de la page, entre parenthèses.

Van Itallie se met dans la peau d'un acteur pour traduire les pièces de Tchekhov, mais ce travail qu'il a accompli n'a contribué qu'indirectement à la démarche artistique de la production de sa traduction au Centaur. En effet, la collaboration que souhaite Susan Bassnett n'a pas eu lieu entre le traducteur et les protagonistes des concrétisations scénique et réceptive. Dans la production du Centaur, les processus d'appropriation du texte de Tchekhov ont relevé entièrement des choix du metteur en scène et des acteurs, choix sur lesquels nous nous concentrerons pour la suite de cette analyse. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la ré-énonciation du texte par Jean-Louis Roux, l'interprète du rôle de Sérébriakov, qui a traduit partiellement ses propres répliques en français.

3.2 Le traducteur-acteur : l'idiolecte de Sérébriakov

Jean-Louis Roux n'était pas de la distribution initiale de la production d'*Uncle Vanya*. C'est à la suite du désistement d'un des comédiens⁷ que Maurice Podbrey, directeur artistique de l'institution et interprète de Vanya, lui offre au dernier moment le rôle de Sérébriakov⁸. Les deux comédiens et le metteur en scène se rencontrent dès le lendemain. « We discussed the character and the play. I told them that my first concern, outside the difficulty of the part, was the language – and the short period I had to learn the lines by heart⁹ », explique Jean-Louis Roux.

Normalement, l'anglais n'est pas un problème pour l'acteur québécois qui a joué plusieurs fois dans cette langue lors des différentes éditions du *Stratford*

⁷ Il s'agit de Aron Tager.

⁸ Soulignons que Jean-Louis Roux interprétait le rôle de Vania dans la mise en scène de Brassard en 1983.

⁹ Pat Donnelly, « Podbrey and Roux face off in Centaur's *Uncle Vanya* », *The Gazette*, 8 mai 1993, p. E1 et E13.

Shakespeare Festival et qui a même traduit le théâtre de Shakespeare¹⁰, mais pour rendre la contrainte de temps moins pénible au comédien, Alexandre Marine suggère à Jean-Louis Roux de jouer une partie de son texte en français en le justifiant ainsi : « considering the social status of the professor, he probably spoke French fluently. It was the first language at the Czar's court at the time¹¹ ». L'acteur traduit lui-même une quinzaine de ses répliques, surtout les plus longues. Autrement, il passe aisément de l'anglais au français, remaniant selon ses besoins la traduction de Van Itallie, de manière à faciliter l'interprétation de son personnage sur scène. Contrairement à la langue qu'avait prévue Tchekhov pour son personnage, puis Van Itallie dans sa traduction anglaise à visée mimétique, la production du Centaur fait de Sérébriakov un parfait bilingue. Langue de l'élite, le français rehausse d'un cran le statut social de Sérébriakov et sa prestance par rapport aux autres personnages qui, eux, le parlent peu. Le contraste linguistique engage donc un contraste poétique : la faille entre le clan des indigènes et celui des nouveaux venus semble plus vaste que jamais. Cette médiation donnera lieu, comme nous le verrons, à des interprétations qui peuvent enrichir le sens de la pièce.

Cette stratégie, dont l'objectif initial est de parer efficacement à un imprévu, a également pour effet de rompre avec la visée mimétique proposée par la traduction de départ en substituant aux répliques de Sérébriakov une langue qui ne figure pas, ni dans la traduction, ni dans le texte source¹². Nous connaissons les causes pratiques qui expliquent le recours au français comme

¹⁰ Jean-Louis Roux a traduit six pièces de Shakespeare : *La nuit des rois ou Comme on voudra* (1967); *Le drame de Jules César* (1972); *Othello* (1985); *La très célèbre et lamentable histoire de Roméo et Juliette* (1988); *Le drame de Hamlet* (1969-1989); *Le drame du Roi Lear* (1991). Source : www.aquad.qc.ca.

¹¹ Pat Donnelly, *loc. cit.*, p. E13.

¹² Le français est présent dans le texte de Tchekhov, mais se résume aux prénoms des personnages : Jean, Alexandre, Hélène, etc. À noter que Tchekhov ne les a pas écrits en français, mais a transcrit leurs sonorités dans l'alphabet cyrillique, alors que Van Itallie les a retranscrits en français et mis en caractères italiques.

agent de médiation, mais comment cette langue s'est-elle intégrée en tant que code dramaturgique à l'ensemble de la pièce et comment a-t-elle pu créer du sens? En un mot, quelle en est la fonction dramatique? Pour répondre à cette question, nous nous sommes intéressée à la langue de Sérébriakov, à la manière dont elle a été mise au profit de la signification de la pièce de Tchekhov et a pu instituer, à travers la mise en scène d'Alexandre Marine, l'une de ses lectures possibles. Étant donné que la traduction française fait partie des aménagements de la mise en scène, nous la traiterons donc en tant que concrétisation scénique.

Nous faisons connaissance indirectement avec le personnage de Sérébriakov à travers la description peu flatteuse qu'en font les autres personnages. Nous comprenons rapidement que c'est de sa présence dans la maison que découlent la plupart des problèmes. Comme le remarquent Vania et la nourrice à l'acte I, Sérébriakov est celui qui a dérégulé le cours du temps en imposant ses habitudes. Lors de sa courte apparition, les échanges entre le professeur et les autres personnages sont brefs et l'écoute pratiquement absente. Prétextant du travail à terminer, il ne s'attardera pas longtemps en scène et ne prendra pas non plus le temps de répondre à la question de sa fille (VI, 55). Dès sa sortie, Vania se lance dans une tirade sarcastique qui commence par décrire la tenue vestimentaire du professeur sur lequel la chaleur ne semble avoir aucune emprise : « [...] our professor goes for a walk in his overcoat and rubbers, and carries an umbrella and gloves » (VI, 55). Le contraste est frappant entre les deux rivaux et la jalousie de Vania ne fait qu'accentuer la vision caricaturale que nous avons du professeur. Il le traite tour à tour de « dried out prune », de « talking parrot with rheumatism, bilious with jealousy and envy » (VI, 55). Vania constate que la grandiloquence de son beau-frère n'est qu'une illusion et que tout ce qu'il a accompli l'a été en vain.

For twenty-five years he's lectured and written about the arts but he doesn't understand them. He's rehashed other

people's ideas on realism, naturalism and all that nonsense, teaching what smart people already know, and others don't care about. For twenty five years he's done nothing. He's held a position which rightfully should have been someone else's. He's retired, but no one's ever heard of him – no one. And yet – what confidence, what pretension. Look how he walks – he thinks he's a demigod. (VI, 56)

La seule chose pour laquelle Vania envie le professeur est sa belle épouse. Il est vrai qu'à travers les yeux d'Elena, Sérébriakov semble parfois perdre un peu de ses soixante-dix ans. Toutefois, celle-ci se confie à Sonia en lui expliquant comment elle a été trompée par les apparences du professeur.

You were angry because you thought I married your father for his money. I swear I didn't. It was for love. I was seduced by his knowledge and his fame. It wasn't really love, but I felt like it at the time – I thought it was. (VI, 71)

Maria semble la seule qui continue à croire à ce qui pour Vania et Elena n'a été qu'un leurre. Ironiquement, un simple cliché photographique suffit à entretenir son enthousiasme à l'endroit de Sérébriakov : « *Alexandre*, have a new picture taken of yourself, and send it. You know how dear you are to me » (VI, 91).

Au-delà des apparences, c'est-à-dire de son statut social, de sa vie intellectuelle et de son côté séducteur, le professeur est le personnage à travers qui se profile une allégorie de l'illusion, et son discours, duquel il est indissociable, participe à cet effet. En apparence, il est ce qu'il dit, mais dans la mesure où les autres personnages entendent toujours exactement le contraire, ses paroles sont sans intérêt et même insupportables. Sérébriakov signale lui-même à l'acte II qu'il exaspère tout le monde dès qu'il ouvre la bouche.

N'est-ce pas curieux, qu'Ivan Petrovitch ouvre la bouche, ou cette vieille folle de Maria Vassilievna et c'est parfait, tout le monde écoute, mais que moi, je dise une seule parole et c'est le désastre, même le son de ma voix vous répugne tous autant que vous êtes... Eh bien oui, je suis

désagréable et égoïste, je suis un tyran, et alors?!? C'est pas permis à mon âge? N'en ai-je pas acquis le droit? Je te le demande! (Annexe II, p. xiv)¹³

Si les beaux discours de Sérébriakov ont brillé par le passé, ce temps est désormais révolu; quant au professeur, il est, comme le spécifie encore Vania, « nothing – a soap bubble » (VI, p. 66), aussi vide que ses paroles.

3.3 Les fonctions dramaturgiques de l'idiolecte de Sérébriakov

a) Une langue étrangère « vraisemblable »

Comme nous l'avons expliqué précédemment, la solution de Marine à la contrainte linguistique de Roux fut celle d'avoir recours au français pour interpréter un personnage qui a fréquenté toute sa vie l'intelligentsia russe. Rien de plus vraisemblable comme argument, puisqu'*Oncle Vania* a été écrit à l'époque où le Tsar Alexandre III, qui parlait couramment français, cherchait une alliance militaire avec la France¹⁴. Du même point de vue, la tendance libérale qui marque la deuxième moitié du XIX^e siècle en Russie prône une ouverture sur l'Europe¹⁵. Les enfants des familles aisées comme celle d'*Oncle Vania*, à l'image des tsarévitchs, étaient eux aussi en contact avec la diversité des langues européennes par l'intermédiaire d'un précepteur. Le français dans ce contexte n'est pas une langue nécessairement étrangère et intervient d'ailleurs naturellement à quelques reprises dans l'onomastique de la pièce originale¹⁶. Donc, il n'est pas étonnant que Sérébriakov le parle avec assurance, et non plus

¹³ La transcription des répliques traduites en français par Jean-Louis Roux à partir de l'enregistrement vidéo de la pièce se trouve en Annexe II de ce mémoire. Les références à cette transcription seront désormais indiquées par le numéro de l'Annexe (II) et la page, entre parenthèses.

¹⁴ L'alliance franco-russe a été signée en 1891. Elle prend fin en 1917 avec la Révolution bolchévique.

¹⁵ Lorsqu'Alexandre II accède au pouvoir en 1855. Nous insistons sur le mot « tendance » : les réformes libérales d'Alexandre II étaient paradoxales et mal gérées. Elles ont provoqué plusieurs révoltes.

¹⁶ Quelques lieux communs sont également exprimés en allemand, en latin et en italien.

que les autres personnages puissent le comprendre, car il est vraisemblable qu'eux aussi aient été initiés au français.

b) Mise à l'écart du personnage

Si le français est familier aux conditions d'énonciation de la pièce originale, il demeure néanmoins une langue étrangère parlée par un personnage « étranger » aux problèmes du reste de la communauté. Le bilinguisme de Sérébriakov laisse entrevoir qu'il montre une certaine hésitation à faire partie du groupe auquel il s'est pourtant imposé, mais dont il cherche aussi à se tenir à l'écart et dont il est, à vrai dire, écarté de toute manière. Ainsi, les caractéristiques singulières de la langue de Sérébriakov fonctionnent dramaturgiquement de la même manière qu'un idiolecte, c'est-à-dire en plaçant le personnage à l'écart du groupe : personne d'autre que lui n'est bilingue à ce point.

À ce sujet, il convient de rappeler la distinction qu'établit Jovan Hristic entre le clan des « indigènes » et celui des « nouveaux venus »¹⁷. La présence des deux langues dans la version du Centaur a pour effet de souligner les frictions entre Vanya et Sérébriakov. L'idiolecte de Sérébriakov met déjà en évidence l'écart entre ces personnages à l'acte II, alors que le professeur tente d'éviter à tout prix un entretien avec Vania :

VOINITSKY : There's a storm coming. (*Lightning is visible.*)
Did you see that? *Helene*, Sonya – go to bed. I'll stay with him.

SEREBRYAKOV : Non ne me laisse[z] pas seul avec lui il va me parler jusqu'à ce que j'en crève.

VOINITSKY : They haven't slept for two nights. They need to rest.

SEREBRYAKOV : Eh bien qu'elles aillent se coucher, et toi aussi. Laisse-moi. Je t'en prie, Vania, n'insiste pas. Please, in the name of our past friendship, please.

¹⁷ Jovan Hristic, *op. cit.*, p. 143.

VOINITSKY: Our past friendship? Past?

SONYA: Enough, Uncle Vanya.

SEREBRYAKOV : (*to his wife*)..Ne me laisse pas seul avec lui, il va me laisser mourir sous des flots de paroles! (II, vi)

Sérébriakov utilise la même stratégie d'évitement vers la fin de l'acte III, au moment où la tension est la plus palpable entre les deux rivaux. Cette fois-ci, l'idiolecte a pour effet d'accentuer fortement la portée du conflit.

SEREBRYAKOV : [...] Moi, ma vie est finie, mais j'ai une jeune femme, et une fille à marier, nous ne pouvons plus nier [incompréhensible] je propose que nous la vendions et si nous [incompréhensible] dans des obligations nous pourrions ainsi réaliser un revenu annuel de quatre à cinq pour cent and there might be [maybe] more – which would permit us to buy a small country house in Finland.

VOINITSKY : Excuse me. I don't think I heard you correctly. Would you repeat what you just said?

SEREBRYAKOV: Convert the money into interest-bearing bonds, and, if there's a surplus, buy a country house in Finland.

VANYA: No, not the Finland part – something you just said before that.

SEREBRYAKOV: I propose we sell this estate. (II, xvi-xvii)

Dans le texte de Tchekhov, Vania a très bien entendu le discours de son beau-frère et sa question reflète d'abord et avant tout une rhétorique personnelle qui se compose la plupart du temps de sarcasmes. Dans la production du Centaur, le sarcasme de Vania est doublé d'un conflit de nature linguistique créé par l'idiolecte du professeur. Sérébriakov termine son discours en français sur une phrase prononcée en anglais, qu'il répète à Vania. Mais ce dernier cherche plutôt à savoir ce qui a été dit en français, et ce qui constitue le véritable nœud du problème : la vente du domaine. L'idiolecte de Sérébriakov ajoute donc un obstacle de plus à la communication entre les deux rivaux et, dans ce cas précis, très chargé de sens.

Le même procédé est repris quelques lignes plus loin. Cette fois, Sérébriakov « ne comprend pas » Vania.

VOINITSKY : Twenty-five years I live like a mole within these walls, with my mother. All our feelings, all our thoughts, were for you. We talked of nothing but you and your writing. We were proud of you, we spoke your name with reverence. How many nights wasted reading and rereading your articles and books, for which today I have nothing but contempt?

TELYEGIN: Please, Vanya, I can't bear it any more.

SEREBRYAKOV: (*angrily*) Je ne comprends pas. Qu'est-ce que tu veux à la fin? (II, xviii)

Au propre comme au figuré, Vania et Sérébriakov ne parlent pas la même langue et ne se comprennent pas. Le conflit – fondé sur la non-reconnaissance de Sérébriakov à l'endroit du travail de Vania et de Sonia – est pratiquement décalé de son objet. Les personnages ne comprennent pas les enjeux de leur vie respectives mais en plus, ne parlent littéralement pas la même langue. La confrontation des deux langues a donc pour effet d'accentuer la distance entre Sérébriakov et Vania. Que Sérébriakov insiste pour parler français lors d'une querelle qui problématise justement cet écart contribue à l'isoler davantage. En maintenant le français, Sérébriakov s'abstient de participer concrètement à la discussion, ainsi il demeure jusqu'au bout dans son idéal. Ses répliques en français sont une suite d'apartés qui lui permettent d'éviter la réalité et le dialogue.

c) Accentuation du burlesque

Traditionnellement, au théâtre, l'idiolecte permet de désigner la « position d'infériorité¹⁸ » du personnage écarté du groupe. Chez le spectateur, Anne Ubersfeld indique qu'il éveille « un rire de supériorité sur celui qui ne sait

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 204.

pas bien se servir de l'outil linguistique de la communauté¹⁹ ». Dans l'*Uncle Vanya* du Centaur, Sérébriakov est pourtant placé en position de supériorité par rapport à la communauté. Le français occupe ici deux fonctions opposées : il a pour effet de placer Sérébriakov en haut de la hiérarchie sociale, tout en associant la langue prestigieuse au côté factice de son existence.

L'idiolecte ainsi greffé par Jean-Louis Roux à la pièce a eu pour effet d'accentuer, ou du moins de s'inscrire en accord avec le ton burlesque qu'Alexandre Marine voulait d'emblée donner à sa mise en scène. Souvenons-nous que Vania compare son beau-frère à une bulle de savon : pour illustrer concrètement cette vision du personnage, des bulles de savon descendent effectivement en masse sur le professeur, et ce, dès qu'il entame, en français, son discours à l'acte III. Empreinte d'ironie, cette scène contribue à rendre l'éloquence de Sérébriakov totalement insignifiante en représentant le français, cette langue qu'on ne comprend pas, à l'image même de celui qui la parle, aussi vide qu'une bulle de savon.

Les trois fonctions dramatiques de l'idiolecte de Sérébriakov contribuent ainsi à faire de la langue du professeur un oxymore à l'image des motifs et contre-motifs de la pièce : le splendide et le trivial. Le français est splendide parce qu'il est la langue du Tsar et celle de l'intelligentsia russe à la fin du XIX^e siècle, mais cette langue est aussi triviale parce que parlée par un personnage dont les apparences sont trompeuses et qu'en outre, à travers lui, elle n'arrive pas à accomplir la principale fonction de toute langue, tout simplement communiquer. Bien qu'il s'écarte de la visée mimétique de la traduction, l'idiolecte de Sérébriakov n'ajoute donc pas un élément incongru au sens de la pièce, au contraire : il accentue plutôt certains traits caractéristiques du personnage et souligne les conflits de communication. Ainsi, le français a

¹⁹ *Ibid.*

constitué un agent de médiation efficace entre les situations d'énonciation source et cible.

3.4 Convergence des situations d'énonciation

Sur les quatre articles de journaux qui composent notre corpus de réception critique, deux signalent l'idiolecte de Sérébriakov. Si Robert Lévesque s'abstient cette fois-ci de se prononcer sur la langue de traduction, il remarque tout de même que la mise en scène de Marine « équivaut à une révolution artistique dans la manière habituelle de jouer au Centaur²⁰ », faisant foi ainsi du caractère burlesque de la production et mentionnant au passage le trait caractéristique du personnage qui nous intéresse.

Alexandre Marin va droit au cœur du dérisoire de Vania. Il envisage la pièce comme la pitoyable conjoncture de destins ratés, celui de Serebriakov dont on s'aperçoit que la superbe n'est que façade de maison vide, celui de Vania qui a cru toute sa vie (il a 47 ans) à ce beau-frère lettré et lui a consacré temps et énergie en pure perte [...] ²¹.

Au sujet du ton burlesque, Marie Labrecque remarque plutôt l'incongruité de certains de ses effets, comme la musique « employée à tout propos pour rythmer ou créer un effet parodique²² ». La langue de Sérébriakov, décrite dans une parenthèse, reste à ses yeux une autre de ces incongruités.

Jean-Louis Roux (qui a, curieusement, de longues tirades en français, pour souligner la prétention de Sérébriakov?) possède la force cassante et grincheuse du personnage. Légère comme des bulles de savon qui tombent du ciel pendant le discours du professeur (!), cette tragi-comédie à la russe n'ennuie jamais²³.

Labrecque ne semble pas faire de lien direct entre la vacuité des bulles de savon et l'idiolecte de Sérébriakov, mais associe néanmoins le français à la prétention

²⁰ Robert Lévesque, « Tchekhov burlesque et pathétique », *Le Devoir*, 25 mai 1993, p. B8.

²¹ *Ibid.*

²² Marie Labrecque, « Fête de Famille », *Voir*, Montréal, 20 mai 1993, p. 34.

²³ *Ibid.*

de Sérébriakov, l'une des fonctions de l'idiolecte dans la pièce. Finalement, il n'est mentionné nulle part que la traduction française a constitué un obstacle à la compréhension de la pièce, pas même du côté du public anglo-qubécois auquel la pièce était destinée et qui aurait pu être rebuté par une langue qui, sans être étrangère, n'aurait pas représenté un équivalent justifiable à ses oreilles.

La particularité de la traduction française partielle d'*Uncle Vanya* est certainement son caractère impromptu. Le bilinguisme a contribué à la concrétisation scénique de la pièce en renvoyant au contexte d'énonciation source, mais également, aux langues du contexte de réception cible, l'anglais et le français. Malgré le caractère conflictuel qu'implique le contact de ces langues de part et d'autre de la scène du Centaur, les allusions aux enjeux du contexte sociolinguistique québécois que nous aurions pu déceler dans la pièce ont été peu critiquées en ce sens.

C'est dans un pré-papier de Pat Donnelly, journaliste au journal *The Gazette*, – article dans lequel nous avons pu retracer les principales étapes de la stratégie de traduction de la pièce – qu'on évoque le plus la mise en scène des deux solitudes. L'article commence ainsi par présenter la pièce comme un duel entre deux comédiens, Maurice Podbrey, directeur artistique du Centaur, et Jean-Louis Roux, issus respectivement des cultures anglophone et francophone,

These distinguished representatives of our two solitudes are about to face off in Anton's Chekhov *Uncle Vanya* [...].

This will be undoubtedly the first time in Canadian history that one holder of the Order of Canada has attempted to shoot another, at least for theatrical purpose²⁴.

Plaisanteries mises à part, la journaliste a tôt fait de mettre l'accent sur le talent des deux comédiens.

²⁴ Pat Donnelly, « Podbrey and Roux face off in Centaur's *Uncle Vanya* », *loc. cit.*, p. E1.

It may not look like a fair fight, with Podbrey having the home-court, first language, and lead role advantages in *Uncle Vanya*. But don't underestimate Roux. He's been known to steal an entire play with a single line. [...] Having Roux in the Vanya cast is a brilliant coup for the Centaur²⁵.

Les raisons et justifications de la traduction en français des répliques de Sérébriakov sont ensuite expliquées au lecteur. Bien que Pat Donnelly compare l'affrontement de Vania et de Sérébriakov à celui des deux solitudes incarnées par Maurice Podbrey et Jean-Louis Roux, elle remarque aussi que le Centaur « finally pairs Order of Canada winners²⁶ ». Ce parallèle ne lui sert finalement que d'introduction à la présentation d'une dramaturgie qui dépasse les enjeux sociolinguistiques de la culture de réception. Lors de la réception, la langue n'a pas non plus semblé créer de confusion chez le spectateur. Dans sa critique de la pièce, Donnelly souligne : « We hear the Russian language sung and, in one memorable scene, the Russian spirit danced²⁷ ». Enfin, elle ajoute à propos de l'idiolecte de Sérébriakov : « [Jean-Louis Roux's] outbursts in French serve the situation well²⁸ ».

Il faut se souvenir que le français n'est pas une langue menaçante pour les Anglo-Québécois et que celui que parle Sérébriakov n'est pas non plus celui du Québec. Bien que la critique ne le relève pas de façon très insistante, il se peut que cet idiolecte ait été perçu, ainsi que l'a remarqué Marie Labrecque, comme la « langue de la prétention » pour un Franco-Québécois, mais rappelons-nous que Marine invoque le même argument pour présenter Sérébriakov à un public composé *a priori* d'Anglo-Québécois. La ruse de Marine aura été d'exploiter de façon poétique le handicap linguistique de Roux et ainsi de mettre en scène un

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.* p. E13.

²⁷ Pat Donnelly, « Vanya director favors the frenetic approach », *The Gazette*, 15 mai 1993, p. E6.

²⁸ *Ibid.*

intellectuel russe du XIX^e siècle pour qui le français n'était pas une langue étrangère, mais plutôt celle d'une élite.

« Au théâtre, on s'adresse toujours à un destinataire précis, délimité dans le temps et l'espace par le lieu et le moment où est produit le spectacle²⁹ », explique Louise Ladouceur en faisant référence à la fonction performative des textes de théâtre en milieu bilingue. En effet, la traduction de Jean-Louis Roux n'aurait pas eu lieu d'être sans ce trait caractéristique du milieu montréalais. Le contexte de réception d'*Uncle Vanya* a permis à un comédien franco-qubécois d'interpréter un rôle en partie dans sa langue maternelle dans une pièce destinée en premier lieu à un public anglophone. Si l'on en croit la critique, l'idiolecte de Sérébriakov ne produit pas de discours ajouté à la pièce, ni d'interférence entre les situations d'énonciation, et ce, malgré la connotation référentielle du français. Le bilinguisme de Sérébriakov resterait alors un code dramaturgique s'appuyant sur la dramaturgie de Tchekhov, visant à mettre en évidence un trait distinctif du personnage, tout en profitant des conditions d'énonciation de la représentation, autrement dit, des compétences linguistiques du récepteur cible.

²⁹ Louise Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative francophone* [en ligne], vol. 1, n° 1, 2008, p. 4. <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/4136/3375>

4. Conclusions provisoires

Contrairement à l'idiolecte de Marina dans la production du TNM en 1983, celui de Sérébriakov dans la production du Centaur ne créerait donc pas d'interférence entre les situations d'énonciation source et cible de la pièce. Les stratégies de traduction ne sont pourtant pas si différentes l'une de l'autre.

Premièrement, la visée de chacune des traductions est mimétique à sa manière. De part et d'autre, le texte destiné à être représenté sur scène a été traduit en suivant méthodiquement une procédure qui cherchait à se rapprocher au possible des fonctions dramaturgiques de la langue du texte original. Tremblay a reproduit l'idiolecte de la paysanne et de la nourrice chez Marina par le biais du sociolecte québécois; et de même, Alexandre Marine et Jean-Louis Roux ont choisi de mettre l'accent sur un des traits idiolectaux possibles du personnage de Sérébriakov.

Deuxièmement, il était impératif dans les deux stratégies de traduction que le texte puisse être énoncé naturellement par les acteurs : Michel Tremblay traduira pour ce faire dans un français qu'il prétend international et Marine proposera à Jean-Louis Roux de traduire partiellement ses répliques dans sa langue maternelle pour faciliter l'apprentissage de son rôle. Dans les deux cas, la langue de traduction devait être un agent de médiation efficace entre le texte et la scène.

Troisièmement, et pour finir, ces langues de traduction – langues fictives du théâtre – devaient être des codes adaptés au contexte de réception pour permettre l'appropriation de la pièce par le public.

Dans les deux cas, les idiolectes ont eu pour principale fonction dramaturgique de placer un des personnages à l'écart de la communauté, et ce, qu'importe si l'idiolecte est présent ou non dans la version originale. Ils agissent

donc comme des codes dramaturgiques s'inscrivant de façon cohérente dans l'épaisseur de signes de la pièce. Cependant, le spectateur reste l'inconnu de la série des concrétisations. Si tout tend vers lui, on ne peut que présumer répondre à ses attentes avant de pouvoir vérifier, trop tard, c'est-à-dire une fois que la pièce a été jouée, si l'appropriation a bien eu lieu. À cet effet, les deux stratégies de traduction ont produit des résultats surprenants du point de vue de la réception de la langue.

Au Théâtre du Nouveau Monde comme au Centre National des Arts, le sociolecte québécois de Marina a créé un effet incongru, alors que dans la production du Centaur, la langue française a été bien accueillie. Pour expliquer ce paradoxe, rappelons d'abord que la mise en scène d'André Brassard a été très critiquée du point de vue de la diction. En général, nous pouvons en retenir que celle-ci manquait d'uniformité. L'idiolecte de Marina ne semble pas le seul facteur en jeu dans l'interférence des situations d'énonciation : la diction de Rita Lafontaine évoquait elle aussi le Québec, de même que la présence du violoneux. La critique, étant à la recherche d'authenticité, avait alors du mal à localiser la situation d'énonciation. Ces éléments auraient contribué à accentuer l'ambiguïté de la topographie de la pièce que suggérait déjà l'idiolecte de Marina.

Du côté de la production anglophone, nous pourrions alors considérer que l'anglais du personnage de Sérébriakov, par contraste, aurait contribué à insérer plus facilement le français dans la situation d'énonciation de la pièce. Alors qu'elle ne critique nullement la diction, Pat Donnelly remarque : « [...] this Uncle Vanya has a rich flavor of cultural authenticity³⁰ ». Un niveau de langue plus unifié, malgré le bilinguisme, aurait contribué à créer cet effet d'authenticité. Sans toutefois réduire l'appropriation de la pièce par le spectateur à ce seul facteur, l'approche du texte par un metteur en scène russe, Alexandre

³⁰ Pat Donnelly, « Vanya director favors the frenetic approach », *loc. cit.*

Marine, aurait enfin pu avoir un impact notable sur le jeu des acteurs et, par conséquent, sur la réception, peu important les langues.

L'horizon d'attente du spectateur se définit entre autres à partir du contexte sociolinguistique dans lequel la pièce sera produite. Le fait de puiser dans les ressources linguistiques du contexte cible semble donner lieu ainsi à différentes lectures ponctuelles d'*Oncle Vania*. Mais, nous l'avons vu, la série des concrétisations ne s'effectue pas exclusivement par rapport à ce critère. De façon plus générale, les traductions et retraductions du théâtre de Tchekhov au Québec dépassent le cadre strictement sociolinguistique du spectateur cible et semblent traduire plutôt une interprétation spécifique, parfois même une critique, non seulement de la langue du théâtre de Tchekhov, mais aussi de sa dramaturgie.

Chapitre III

S'affranchir de Tchekhov :

(*Uncle*) Vanya d'Howard Barker et la traduction de Paul Lefebvre (2001)

Les traducteurs d'*Oncle Vania* sont conscients de devoir traduire non seulement un texte, mais aussi sa théâtralité : le rythme et le sens d'une parole théâtrale à dire et à entendre dans un contexte étranger à celui de sa production initiale, et toute une dramaturgie inscrite en son sein. Les séries de concrétisations sur lesquelles nous nous sommes penchée jusqu'ici avaient d'une part comme objectif de reproduire la dramaturgie du texte source et, d'autre part, de communiquer avec le public cible. En accentuant certains traits dramaturgiques au moyen des ressources de la langue cible, les stratégies de traduction reconstruisent la situation d'énonciation de la pièce et en livrent une interprétation qui dépasse le cadre strictement sociolinguistique du contexte de réception.

La création traductionnelle¹, pratique poétique qui refuse de reproduire un original, mais s'en inspire pour créer un nouveau texte, figure parmi les tendances qui marquent l'histoire de la traduction théâtrale d'*Oncle Vania*. Le chapitre qui suit se consacre à l'(*Uncle*) *Vania* du dramaturge britannique Howard Barker, une réécriture de la pièce de Tchekhov qui s'inscrit dans la catégorie des créations traductionnelles. Dans cette pièce « catastrophique », la principale fonction de la langue est de troubler le destinataire. Nous nous sommes intéressée à la façon dont Paul Lefebvre a reproduit cet effet en contexte québécois.

¹ Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991, p. 417 et suivantes.

1. (Uncle) Vanya d'Howard Barker : le texte source

Le Théâtre de la Catastrophe n'est pas le réconfort d'un monde cruel, mais la cruauté du monde rendue manifeste pour apparaître comme – beauté².

1.1 Lire la Catastrophe

Howard Barker écrit pour le théâtre depuis 1970. Établi comme l'un des grands dramaturges de Grande-Bretagne, Barker figure aussi parmi les plus audacieux. Celui qu'on surnomme en français « l'Aboyeur du théâtre³ » croit que le théâtre doit constituer une expérience douloureuse pour le destinataire. Chaotique et déroutant, le Théâtre de la Catastrophe⁴ – tel est le nom que Barker donne à sa dramaturgie – est « une forme moderne de tragédie, qui dépeint le rejet des valeurs jugées fondamentales par la société, refusant en outre de s'impliquer dans la restitution de l'ordre moral⁵ ». En effet, le Catastrophisme de Barker ne vise jamais une expérience sentimentale ou physique du théâtre qui puisse se comparer à celles de la réalité et ne propose pas au spectateur de réponse morale précise par le biais de cette expérience. Barker secoue les univers de références et souhaite que le spectateur puisse « accueillir les moments où il se trouve en perdition⁶ » au lieu de s'en purger. Ainsi, il cherche au moyen d'un théâtre ambigu, amoral et douloureux à honorer et à stimuler l'imagination, la créativité et le libre arbitre du spectateur.

Double d'un discours critique sur l'art, le Théâtre de la Catastrophe est politique au sens où il s'insurge contre le statisme et l'immobilisme qu'il

² Mike Sens, « Barker, l'aboyeur du théâtre », dans Mike Sens, Julie Birmant et Bernard Debroux (dir.), *Howard Barker, Alternatives Théâtrales*, n° 57, mai 1998, p. 7.

³ *Ibid.* p. 6.

⁴ *Theatre of the Catastrophe*.

⁵ David Ian Rabey, « Apologies consternantes : les Arguments pour un théâtre d'Howard Barker », dans Mike Sens, Julie Birmant et Bernard Debroux, *op. cit.*, p. 62. Le Catastrophisme régit toute la production artistique d'Howard Barker (le dramaturge est également peintre, poète, écrivain et metteur en scène).

⁶ Howard Barker cité par Jérôme Hankins, « Pour une catastrophe du théâtre », *ibid.*, p. 12.

reproche au théâtre actuel. Mais Howard Barker n'est pas un révolutionnaire. Il explique qu'il faut lutter⁷ contre l'imposition de toutes idéologies qui, quelles qu'elles soient, empêchent l'être humain de penser librement, de créer et de s'affirmer en tant qu'individu. Barker refuse donc que son théâtre en soit chargé. Le Théâtre de la Catastrophe est plutôt un théâtre délinquant, qui remet en question l'autorité sous toutes ses formes, sans toutefois verser dans une anarchie négative. En pointant du doigt les réactionnaires, Barker nous invite à croire qu'il est toujours possible d'explorer de nouvelles avenues de création, de renouveler notre perception de l'art et nos valeurs critiques.

Pour que le spectateur puisse connaître une expérience douloureuse au théâtre, Barker se sert de repères familiers et les défigure. Les dramaturges classiques, tels que Shakespeare ou Tchekhov, ou les personnages mythologiques ou bibliques sont pour lui de la matière brute. L'expérience que Barker fait du théâtre de Tchekhov, ou plutôt la « conversation⁸ » qu'il entretient avec le classique russe, donne un bon exemple des motivations du Théâtre de la Catastrophe. En travaillant cette matière qui représente une partie du patrimoine artistique de l'humanité, il cherche à se prononcer contre les conventions et les prescriptions théâtrales – la tradition qui implique par exemple les règles d'interprétation de Stanislavski pour jouer Tchekhov – et la « vacuité morale⁹ », qu'il considère comme des contraintes à la liberté artistique et à l'imagination de l'individu.

Mon attirance pour Tchekhov, due à son personnage magnifiquement imaginé [Vania], s'est transformée en ressentiment contre la vacuité morale qui suinte du texte lui-même et déteint sur le public, et par voie de conséquence, contre le mode de pensée qui imprègne une

⁷ L'idée de la lutte est un leitmotiv important du Théâtre de la Catastrophe. L'école de théâtre fondée par Barker s'appelle à cet effet la *Wrestling School of Theatre*.

⁸ « Meurtre et conversation : le texte classique et l'écrivain contemporain », dans Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 231.

⁹ *Ibid.*, p. 234.

grande part de la représentation théâtrale à notre époque¹⁰.

La rencontre de Tchekhov et de Barker provoque une « collision morale¹¹ » qui a comme point de départ « la sordide valeur utilitaire accolée à son œuvre¹² ». Du point de vue du Catastrophisme, Tchekhov représente une icône de l'autorité à défier : celle des règles imposées par la notoriété du classique. Barker réécrit donc *Oncle Vania* contre le culte de Tchekhov, et non contre l'auteur dont il respecte le génie. En ce sens, il ne cherche pas à réactualiser la pièce en lui accolant une « idéologie moderne¹³ », mais veut plutôt prouver qu'il est « libre d'inventer¹⁴ » une nouvelle situation pour les personnages. Il démontre en transgressant les règles que l'art n'est pas quelque chose de figé.

L'(*Uncle*) *Vanya* d'Howard Barker¹⁵ raconte surtout l'histoire de la délivrance de Vania. Le personnage éponyme de la pièce de Tchekhov, plutôt que de sombrer dans la désillusion, trouve enfin le moyen de satisfaire ses désirs et de devenir puissant. Vania comprend que le pistolet dont Tchekhov l'a pourvu n'est pas une arme inutile et qu'elle peut lui permettre de tuer. En se servant de son arme pour tuer, Vania accomplit enfin une action. Ainsi, il s'affranchit de l'autorité castratrice de Tchekhov qui le maintenait dans l'impuissance. Tout devient possible pour Vania lorsqu'il tue Sérébriakov de quatre coups de revolver portés à son visage. « The face yes, I obliterated it, I think because it was in his face the genius lay » (B, 307), explique Vania. La violence de la métaphore

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 231.

¹² *Ibid.*, p. 232.

¹³ *Ibid.*, p. 233. Barker explique que les classiques du théâtre sont si malléables qu'ils peuvent se prêter à toutes les idéologies, peu importe les époques.

¹⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹⁵ Howard Barker, (*Uncle*) *Vanya*, dans *Collected Plays*, Londres, Calder Publications, 1993, vol. 2. Les références à cette pièce seront indiquées par l'initiale du nom de l'auteur (B), suivie de la page, entre parenthèses.

barkérienne continue de nous inquiéter tout au long de la pièce : l'ensemble de ce qu'avait créé Tchekhov y est défiguré.

Cependant, Barker rappelle qu'on n'échappe pas si facilement au joug de Tchekhov et qu'il faut toujours lutter contre sa volonté. L'auteur bien-aimé, devenu lui-même un personnage de théâtre, apparaît dans la mer sous les traits d'un inconnu que Sonia et Maria sauvent de la noyade. Effrayés de devoir lui céder leur liberté, les autres personnages défient également son autorité : « I was nothing and now I am at least the possibility of something / And this / I will defend » (B, 329), soutient Éléna, tandis que Vania s'accroche désespérément au souvenir du meurtre, le seul acte qu'il ait commis, pour éviter de se retrouver à nouveau à la merci de Tchekhov. Affaibli sans doute par la détermination de ses créatures à vivre librement¹⁶, Tchekhov est malade – il souffre d'un manque d'autorité? – et le dramaturge de génie meurt à son tour dans les bras de Vania. Contrairement à la finale de la pièce de Tchekhov qui enfermait Vania dans l'atmosphère étouffante de son bureau de travail pour l'éternité, Ivan quitte définitivement son rôle en sortant de scène par une porte laissée ouverte. Selon Barker, il devient ainsi « la métaphore de la capacité de l'art à indiquer héroïquement – aveuglément? – qu'une porte est ouverte...¹⁷ », et Ivan ne reviendra pas. Réécrire *Oncle Vania* dans la perspective de la Catastrophe consiste donc pour Barker à faire exactement le contraire de ce que Tchekhov avait prévu pour ses personnages. « Il est nécessaire, pour notre bien-être spirituel, de savoir que Vania n'a pas besoin d'être Vania¹⁸ », dit-il.

Si nous pouvions séparer les personnages entre indigènes et nouveaux venus dans la pièce originale, cette différence n'existe plus chez Barker. Il semble

¹⁶ Nous pouvons y voir un rapport à la pièce de Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*.

¹⁷ Howard Barker, « Notes sur la nécessité d'une autre version d'*Oncle Vania* de Tchekhov », trad. Paul Lefebvre, dans le programme d'(*Oncle*) *Vania*, Théâtre de l'Opis, 2001.

¹⁸ *Ibid.*

que la division s'institue plutôt entre les personnages puissants, représentants de la morale ou de l'autorité – Sérébriakov, Astrov, Maria et Tchekhov –, et les impuissants – Éléna, Sonia, Vania et Marina – qui veulent s'affranchir de l'autorité ou de la morale des autres¹⁹. Cependant, les rôles s'inversent au cours de la pièce. Les personnages puissants manquent de plus en plus de crédibilité aux yeux des impuissants. Ils sont assassinés, humiliés, défigurés ou meurent d'impuissance sur scène, comme le personnage de Tchekhov.

Par conséquent, les personnages originaux sont redéfinis dans la didascalie initiale. Il n'est plus question de les caractériser les uns par rapport aux autres dans l'ordre décroissant d'une hiérarchie familiale, mais plutôt en fonction de caractéristiques singulières dénotant leur fonction dans la pièce. Barker souligne cet aspect en insistant sur la majuscule, nécessaire dans la grammaire anglaise à l'initiale des titres, grades ou fonctions, comme s'il avait cherché d'entrée de jeu à rendre à ces personnages navrants leurs lettres de noblesse.

SEREBRIAKOV A Genius in Decay
 HELENA A Woman in Search of Experience
 SONYA A Spinster with Powerful Arms
 VANYA An Undefeated Man
 [...] (B, 294)

Essentiellement, il ne subsiste de l'onomastique russe que le problème que pose le surnom d'Ivan Petrovitch : « Oncle Vania ». Ce surnom ironique qui a donné son titre à la pièce de Tchekhov devient le leitmotiv de l'affirmation du personnage de Barker. Au début de la pièce, Vania est totalement absorbé dans la prononciation de son nom, « Unc – le / Van – ya (*Pause*) / Unc – le / Unc – le (*Pause*) / Van – ya » (B, 295), comme s'il cherchait à le déconstruire à force d'en répéter les syllabes séparément. Une fois qu'il a tué le professeur de quatre coups

¹⁹ Nous hésitons à classer Téléguine dans l'une ou l'autre de ces catégories. Ce personnage chez Barker est très influençable et ne cesse de changer de camp.

de revolver, Vania cesse de bégayer et demande à ce qu'on ne l'appelle plus « Oncle ». Le passage suivant motive la parenthèse dans le titre de la pièce de Barker :

SONYA : Uncle, have you –
 VANYA : Ivan. (*Pause*) The word uncle castrated me. I
 forbid the word.
 SONYA (*defiantly*): You are my uncle and I'll – (VANYA
slaps SONYA's face. She reels.)
 MARYIA: Jean!
 VANYA: No, that's French. And Vanya is diminutive.
 No more diminutives, or endearments, abbreviations or
Things to hang yourself on
Ivan is the name²⁰. (B, 305)

Le principe de libération est le même pour les autres personnages qui offrent une plus ou moins grande résistance à l'inertie dans laquelle leur auteur les a plongés : Éléna se jette corps et âme dans une passion torride avec Vania ; Sonia se sert de ses gros bras pour étouffer Astrov de son amour jusqu'à l'asphyxier; Télégouine piétine sa guitare; Marina, à l'image de Vania, refuse qu'on l'appelle et qu'on la traite en nounou. Les personnages de la pièce de Barker, une fois renommés et redéfinis, ne veulent plus jouer Tchekhov²¹, déconstruisent ce qu'ils sont et deviennent donc autonomes. La situation d'énonciation de la pièce et la langue que parlent les personnages sont à l'image de cette transfiguration.

Au fur et à mesure que les personnages répondent à leur désir, le texte de Barker indique l'écroulement de l'univers stérile dans lequel ils se trouvent, faisant ainsi place à un nouvel espace rempli de possibilités. Les didascalies indiquent graduellement les notes discordantes de la guitare de Télégouine, des rafales, des grincements de maçonnerie, l'affalement de la véranda et le bruit de

²⁰ Les particularités typographiques de l'écriture de Barker sont expliquées plus loin dans ce chapitre.

²¹ Serge Denoncourt cité par Ève Dumas, « Fin de cycle au Théâtre de l'Opéra », *La Presse*, 10 octobre 2001, p. C4.

fenêtres qui se brisent. Le décor et les bruits se rapportant aux lieux de la pièce originale sont déconstruits pour mieux laisser apparaître le mirage d'une mer dans laquelle le samovar part à la dérive. L'espace est désormais métaphysique, malléable, abstrait et laisse toute la place à l'imagination et aux possibilités que Tchekhov refusait à ses personnages.

Assimilables à ce nouvel espace, les idiolectes définis dans la pièce de Tchekhov par le statut social réaliste des personnages et leur appartenance culturelle n'ont plus de raison d'être dans la nouvelle situation d'énonciation. Les personnages parlent une langue poétique hybride, libérée de toutes contraintes, qu'elles soient sociales, morales ou syntaxiques : cruauté, violence, obscénités, éloquence, rhétorique et poésie arrivent pêle-mêle dans les dialogues. Une fois affranchis du joug tchékhovien, les personnages de Barker parlent, désormais, le « sociolecte » du Théâtre de la Catastrophe.

Selon le dramaturge britannique, Tchekhov a castré ses créatures en censurant leurs propos. Parler sans pudeur devient alors synonyme de libération, et le jeu de puissance et d'impuissance que nous avons évoqué plus tôt prend également une signification sexuelle. Cette sexualité, refoulée²² chez Tchekhov, donne lieu chez Barker à des déclarations d'amour passionnées et tend vers la pornographie. Éléna, par exemple, n'arrive pas à se retenir de décrire la teneur des relations sexuelles qu'elle entretient avec Sérébriakov.

HELENA : My husband look.

I

Young women of perfect fecundity.

My husband look.

Naked he is

Come into my room at night and

(Pause.)

²² Alexandre Lazaridès, « Figures du labyrinthe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 102, 2002, p. 110.

Into my room and (*An old MAN
appears.*)
[...]

HELENA : **Fucks me hard** (B, 298)

Langue et langage à teneur critique, en refusant de censurer ses personnages, le « sociolecte » de la Catastrophe remet la mimésis en question. Les raisons qu'évoque Barker pour justifier les obscénités de la langue de la Catastrophe concernent directement la réception.

Je suis un auteur qui a fait et fait encore usage conscient de mots traditionnellement considérés comme obscènes. Je les utilise avec méthode et avec discrimination en raison de leur effet dramatique. Je place ces mots dans la bouche de certains personnages parfois de manière insultante, parfois de manière érotique et parfois avec un excès calculé, mais toujours avec l'intention délibérée de créer un malaise dans le public, ce qui est pour moi la condition sine qua non de l'expérience de la tragédie, un malaise qui est l'extrême inverse de l'apathie que ressent le public lorsqu'il est divertí. Le théâtre [...] n'est pas la vie décrite, mais la vie imaginée, c'est l'ouverture d'un possible et non la reproduction à l'identique²³.

Les personnages de Barker, comme chez Tchekhov, ressentent donc toujours un besoin évident de parler, mais cette fois-ci ils ne détournent pas le langage au moyen de banalités qui peuvent faire référence à la réalité. Le malaise que crée le langage n'est pas implicite, il est revendiqué crûment.

La typographie joue également un rôle important sur le plan de l'énonciation. Elle suggère fortement le rythme que doivent avoir les répliques en les présentant parfois sous forme de strophes constituées de vers irréguliers à réciter comme un poème. Quant aux répliques en prose, elles ne sont pas toujours ponctuées. Les redites sont fréquentes, voire obsédantes. Ailleurs, l'importance ou l'intensité de certaines répliques est soulignée en caractères gras.

²³ « Du langage au théâtre », dans Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, op. cit, p. 40.

L'hybridité de la partition de Barker donne au lecteur l'impression d'un texte chaotique nécessitant une mise en voix pour activer le sens des paroles, la mise en jeu étant la condition même de l'existence du malaise Catastrophique. Puisque l'énonciation Catastrophique a complètement détourné le contenu de la pièce originale, nous pouvons nous demander dans quelle mesure (*Uncle Vanya*) est une traduction de la pièce de Tchekhov.

1.2 Réécriture et création traductionnelle

En effet, le texte de Barker ne reproduit, ne réactualise ni n'adapte un texte source à un nouveau contexte d'énonciation ou de réception. Pourtant, l'*Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, ses personnages et ses situations, même transfigurées, sont bien à la source du projet de Barker, mais il refuse de les traduire telles quelles. Lorsqu'il s'exprime au sujet de ses réécritures, Barker préfère d'ailleurs parler de « conversation²⁴ » ou de « dialogue²⁵ » avec les classiques, les mythes, etc., plutôt que de traduction.

Si Barker emprunte des répliques à la pièce originale, c'est pour mieux signifier qu'elles appartiennent à un temps révolu pour les personnages.

MARINA : Now, that's peculiar because only this morning
he said to me, "Nanny", he called me nanny –
TELYEGHIN : Everybody did –
MARINA : Everybody did at one time, yes – "Nanny, how
long have we known one another?" Eleven years I said. He
must have known he [Astrov] was about to die... (*She goes
out*) (B, 321)

La réplique dont Marina se souvient est l'une des premières de la pièce originale. Ainsi, Barker courbe le temps original du drame en laissant même supposer que

²⁴ « Meurtre et conversations : le texte classique et l'écrivain contemporain », dans Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, op. cit., p. 230.

²⁵ *Ibid.*, p. 231.

sa version est la suite de la pièce de Tchekhov²⁶, ou du moins, s'inscrit dans son prolongement. En cela, la pièce de Barker peut s'apparenter à ce que Barbara Folkart appelle la création traductionnelle. La définition que Folkart donne de cette pratique s'appuie entre autres sur les traductions poétiques de Jacques Brault :

la création traductionnelle naîtra [...] de l'impulsion à faire, à partir de la jouissance procurée par la lecture du poème de départ, un nouveau poème, un poème à part, un poème à son tour original et nullement tributaire de « l'original »²⁷.

La démarche de Barker est donc créative : *Oncle Vania* est un matériau brut, filtré par une ré-énonciation catastrophique, et reconstruit en un texte nouveau, dont la signification s'institue contre celle du texte source.

Nous savons déjà que Barker en veut à la pratique artistique qui tend à reproduire sans cesse le même plutôt que de créer du nouveau. La création traductionnelle implique, un peu comme la philosophie de la Catastrophe, « une critique vigoureuse de l'idéologie de l'Original²⁸ », c'est-à-dire qu'elle rejette la suprématie de celui-ci en refusant de le reproduire. En reprenant les termes de la définition de Barbara Folkart, nous pouvons dire que pour Barker, et plus spécialement en ce qui concerne la pièce (*Uncle*) *Vanya*, la création traductionnelle naît de l'impulsion à faire, à partir de la collision morale²⁹ provoquée par la lecture de la pièce de départ, une nouvelle pièce, une pièce

²⁶ Barker ne semble pas préoccupé par la logique temporelle de sa pièce. Par exemple, les personnages de Vania et Sérébriakov ont trois années de moins que dans la pièce originale et les divers emprunts au texte de Tchekhov ne sont pas ordonnés selon le temps du texte source.

²⁷ Barbara Folkart, *op. cit.*, p. 419 et suivantes. Il s'agit ici de « l'idéologie de l'original » (J. Brault), qui consiste à mettre ce texte sur un piédestal, en plus de le traduire de façon mimétique : les créations traductionnelles ne sont nullement tributaires de cette idéologie.

²⁸ *Ibid.*, p. 419.

²⁹ « Meurtre et conversations : le texte classique et l'écrivain contemporain », dans Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 231.

Catastrophique, une pièce à son tour originale et nullement tributaire de « l'original ».

1.3 Le théâtre de Barker en traduction française

La traduction en français du théâtre d'Howard Barker est assez récente et il semble que ce soit au Québec, à l'initiative du Théâtre de l'Opsis, qu'elle est apparue pour la première fois. *The Possibilities*³⁰, créée le 23 février 1988 à l'Almeida Theatre de Londres, est traduite par Paul Lefebvre dès l'année suivante pour une production du Théâtre de l'Opsis³¹. *Scene of an Execution*, cette fois-ci dans une traduction de l'écrivain et traducteur français Philippe Régniez³², est également produite par le Théâtre de l'Opsis en 1996³³. Cette pièce, *Seven Lears*³⁴ et *The Europeans*³⁵ restent les seules à avoir été traduites et publiées en français jusqu'à ce qu'on apprenne, en 1998, par l'intermédiaire de la revue belge *Alternatives Théâtrales*³⁶, qu'une traduction française du théâtre de Barker est en préparation : douze des pièces de « l'Aboyeur du théâtre » sont traduites et publiées en six volumes entre 2001 et 2007 aux Éditions Théâtrales en partenariat avec la Maison Antoine Vitez.

³⁰ Howard Barker, *The Possibilities*, dans *Collected Plays*, Londres, John Calder Publications, 1993, vol. 2.

³¹ *Les Possibilités*, trad. Paul Lefebvre, 2001 [inédit]. Une production du Théâtre de l'Opsis, dans une mise en scène de Serge Denoncourt, à la Salle Fred-Barry, Montréal (octobre 1989).

³² Howard Barker, *Tableau d'une exécution (Scene of an execution)*, trad. Philippe Régniez, Paris, L'Atalante, 1993.

³³ Une production du Théâtre de l'Opsis dans une mise en scène d'Alain Fournier, au Théâtre de la Bibliothèque, Montréal (avril 1996).

³⁴ Howard Barker, *Les Sept Lear (Seven Lears)*, trad. Philippe Régniez, Paris, L'Atalante, 1994.

³⁵ Howard Barker, *Les Européens (The Europeans)*, trad. Mike Sens, Carrières (Belgique), Lansman, 1998.

³⁶ Mike Sens, Julie Birmant et Bernard Debroux (dir.), *Howard Barker, Alternatives Théâtrales*, n° 57, mai 1998.

(*Uncle*) *Vanya*, dont le titre a été traduit par *Vania*³⁷, en fait partie. À l'origine, cette traduction est une commande de la compagnie Agathe Alexis. La metteuse en scène du même nom organise un stage sur Barker et le Théâtre de la Catastrophe durant l'été 2007 qui se conclut par un cycle de lecture des pièces de Barker en 2008³⁸. D'après nos recherches, le *Vania* de Barker n'aurait jamais été produit en France par une compagnie professionnelle depuis la publication de sa traduction, même si, dernièrement, on dédiait un cycle au dramaturge au Théâtre de l'Odéon à Paris³⁹. Selon toute vraisemblance, (*Uncle*) *Vanya* aurait donc été traduit pour la première fois en français en 2001 par le traducteur québécois Paul Lefebvre dans le cadre de la production de l'*Opsis* à laquelle nous nous intéressons⁴⁰.

La traduction du théâtre d'Howard Barker étant assez récente, il y a peu d'apparat critique – en comparaison avec nos données sur la traduction française des pièces de Tchekhov – sur lequel appuyer notre analyse. La série des concrétisations de Pavis, qui permet de replacer la pièce traduite dans les conditions dramaturgiques de production qui la déterminent, reste une méthodologie efficace pour contourner cet écueil. Ainsi, nous avons tout d'abord voulu replacer la traduction de l'(*Uncle*) *Vanya* de Barker dans ses conditions d'énonciation dramatiques, c'est-à-dire dans le cadre du Cycle Tchekhov du

³⁷ Howard Barker, *Vania*, trad. Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, dans *Œuvres choisies*, Montreuil-sous-Bois (France), Éditions Théâtrales/Maison Antoine Vitez, coll. « Scènes étrangères », 2007, vol. 6.

³⁸ *Du côté de chez Howard Barker*, cycle de lecture dirigée par Agathe Alexis, au Théâtre l'Atalante (Paris), du 27 au 29 janvier 2008.

³⁹ Cycle Howard Barker, de janvier à avril 2009 : *Gertrude*, *le cri*, *Le cas Blanche-neige*, *Les Européens* et *Tableaux d'une exécution*. Plusieurs conférences, ateliers et tables rondes ont été donnés également à l'occasion de ce cycle.

⁴⁰ Mentionnons que la traduction de Lefebvre est rejouée en 2006 par les étudiants de troisième année du Conservatoire d'Art dramatique de Montréal, dans une mise en scène de Frédéric Dubois, metteur en scène actuel du Théâtre des fonds de tiroirs, compagnie à l'origine des *Laboratoires Tchekhov* qui débute l'année suivante au Théâtre de la Bordée à Québec.

Théâtre de l'Opsis, avant de nous pencher plus particulièrement sur la langue de traduction de la pièce de Barker par Lefebvre.

2. Vania machine : d'une mise en jeu source à une mise en jeu cible

(*Oncle*) *Vania*, une complication d'Howard Barker, traduction française de Paul Lefebvre. Mise en scène de Serge Denoncourt. Une production du Théâtre de L'Opsis, dans le cadre du Cycle Tchekhov (1998-2001). En représentation à L'Espace GO du 9 au 27 octobre 2001.

2.1 Tchekhov dans le laboratoire de l'Opsis

Le Théâtre de l'Opsis a été fondé en 1984 à Montréal. La compagnie se donne comme mandat de « rendre accessible le théâtre classique et la découverte d'auteurs contemporains étrangers¹ ». Pour répondre à ces objectifs, les metteurs en scène attitrés de la compagnie, Luce Pelletier et Serge Denoncourt, commencent en 1998 à travailler par « cycle artistique de trois ans² », de façon à « favoriser l'étude approfondie d'une œuvre³ ». Le premier de ces cycles est consacré à l'« expérimentation⁴ » autour du théâtre de Tchekhov et est constitué de quatre adaptations de ses pièces⁵ – *Je suis une mouette (non, ce n'est pas ça)* d'après *La mouette*, *La cerisaie*, *Les trois sœurs* et l'(*Oncle*) *Vania* d'Howard Barker – et de *Monsieur Smytchkov*⁶, une adaptation théâtrale de la nouvelle *Le Roman de la contrebasse*. Mais le travail de recherche de l'Opsis ne s'arrête pas à l'interprétation des œuvres du classique russe. Lors d'un voyage en Russie, Luce Pelletier fait la découverte de deux dramaturges modernes, Mikhaïl Ougarov et Oleg Bogaev, dont les pièces – respectivement *L'homme en lambeaux*⁷ et *La poste populaire russe*⁸ – seront également mises en scène dans le cadre du Cycle Tchekhov.

¹ Théâtre de l'Opsis : www.theatreopsis.org/theatre.html

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir l'Annexe I pour les crédits.

⁶ Traduction de Pierre-Yves Lemieux. Mise en scène de Luce Pelletier. Une production du Théâtre de l'Opsis. À la Salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui (février 2000).

⁷ Traduction de Yves Barrier. Mise en scène de Luce Pelletier. Une production du Théâtre de l'Opsis. À la Salle Du Maurier du Monument National (novembre 1999).

Sans être nécessairement collective, cette entreprise artistique réunit des « habitués du Cycle⁹ », la permanence de certains comédiens permettant, selon les metteurs en scène, de reprendre la réflexion d'une production à l'autre et ainsi de l'enrichir¹⁰. C'est donc dans cet esprit critique, moins radical que celui de Barker, mais dont les objectifs réflexifs et créatifs sont similaires, que le Théâtre de l'Opsis choisit de monter, en fin de cycle, la réécriture du dramaturge britannique. Dans cette démarche expérimentale, dans quelle mesure la langue de traduction, pour reprendre l'expression de Pavis, « louche¹¹ »-t-elle encore vers la cible? Du point de vue de la sociolinguistique, est-elle encore signifiante et quelle en est la fonction dramaturgique dans la pièce traduite? Pour le découvrir, nous nous sommes intéressée à la stratégie de la traduction française de Paul Lefebvre.

(*Uncle*) *Vanya* est la seconde pièce d'Howard Barker que Paul Lefebvre traduit à la demande du Théâtre de l'Opsis. Comme *Les Possibilités*, (*Oncle*) *Vania* est une traduction inédite. L'inadéquation linguistique d'une version précédente ne justifie donc pas cette traduction, puisque la version de Lefebvre constitue la première version française de ce texte. Nous devons plutôt cette traduction à l'un des mandats que s'est donnés l'Opsis : faire découvrir des textes de dramaturges contemporains étrangers.

Malgré l'ancrage collectif du Cycle Tchekhov, Paul Lefebvre traduit la pièce de Barker en solitaire, en amont des concrétisations scéniques qui, selon lui, sont cependant essentielles à la compréhension du théâtre de Barker. Dans le

⁸ Traduction de Fabrice Gex. Mise en scène de Luce Pelletier. Une production du Théâtre de l'Opsis. À l'Espace GO (octobre 2001).

⁹ Catherine Hébert, « Serge Denoncourt et Luce Pelletier, les grands explorateurs », *Voir*, Montréal, 4 octobre 2001, p. 52.

¹⁰ Ève Dumas, « Fin de cycle au Théâtre de l'Opsis », *La Presse*, 10 octobre 2001.

¹¹ Patrice Pavis, « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éditions José Corti, 1990, p. 137.

programme de la production, il explique à ce sujet combien cette traduction lui a donné du « fil à retordre¹² ». L'image n'est pas exagérée quand il s'agit non seulement de traduire la langue de Barker, mais aussi de « déchiffrer¹³ », à travers elle, sa dramaturgie. Son commentaire souligne à quel point le travail de traduction se trouve entre deux « mises en jeu¹⁴ » :

[C]et homme d'idées et ce créateur de situation écrit une dramaturgie singulièrement elliptique, effroyablement trouée, qui exige pour exister que le metteur en scène et les comédiens identifient les situations cachées – très bien cachées – dans le texte afin de donner chair aux idées que l'auteur met en jeu. Barker, en fait, écrit de mystérieuses machines à jouer dont les comédiens et le metteur en scène découvrent laborieusement le fonctionnement à force d'essais et d'erreurs en salle de répétition¹⁵.

Pour parer à l'écueil d'une traduction faite en amont du travail des concrétisations scéniques, Lefebvre se fie au rythme de la langue de la « machine à jouer¹⁶ » de Barker, ce rythme constituant le seul vestige d'une mise en jeu que lui laisse le texte de Barker. En traduisant cette langue, il cherche à lui « donner les cadences naturelles du français¹⁷ » – sans préciser s'il s'agit d'un français québécois, standard ou international – de manière à faire apparaître les situations du théâtre de Barker pour les communiquer à un nouveau public, en l'occurrence, composé de Québécois. Pour Lefebvre, la traduction ne consiste pas seulement à traduire un texte étranger dans une autre langue, mais plus particulièrement à recréer la relation qui existait entre le spectateur et le

¹² Paul Lefebvre, « Mot du traducteur », dans le programme d'*(Oncle) Vania*, Théâtre de l'Opsis, 2001.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵ Paul Lefebvre, *loc. cit.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

spectacle sources¹⁸. La stratégie de traduction ou, pour reprendre les termes du traducteur québécois, la recherche et la traduction de la « convention¹⁹ » du texte original, devrait alors consister pour Lefebvre à reproduire, en français, le malaise que provoque la langue source Catastrophique, et que le spectateur doit ressentir lors de la représentation.

L'objectif du théâtre de l'Opsis étant de faire connaître cette œuvre de Barker, la traduction que livre Paul Lefebvre est à visée mimétique, ne serait-ce que par la reproduction à l'identique de la forme esthétique du texte de Barker. À première vue, la version de Lefebvre ne semble pas témoigner de marqueurs linguistiques ou culturels faisant référence au contexte de réception cible. Il faut rappeler que le texte de Barker n'est marqué d'aucun sociolecte ou idiolecte particuliers à une culture et qui auraient pu trouver un équivalent dans les registres linguistiques proprement québécois. Pour relever les indices de ré-énonciation, nous avons travaillé en comparant la traduction québécoise²⁰ avec son original en anglais. Nous avons également consulté la récente traduction éditée en France²¹. Comme pour les pièces étudiées au chapitre II, nous avons voulu savoir si ces indices avaient altéré la cohérence de la situation d'énonciation de la pièce et quelle était leur fonction en tant que code dramaturgique.

¹⁸ Voir la table ronde animée par Jean-Luc Denis, « Le statut du québécois comme langue de traduction », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, 1990, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Paul Lefebvre, (*Oncle*) *Vania*, 2001 [inédit]. Les références à cette traduction seront indiquées par l'initiale du nom du traducteur (L), suivi de la page, entre parenthèses.

²¹ Howard Barker, *Vania*, dans *Œuvres choisies*, (trad. Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe), Montreuil-sous-bois (France), Éditions Théâtrales/Maison Antoine Vitez, coll. « Scènes étrangères », 2007, vol. 6. Les références à cette traduction seront indiquées par les initiales des noms des traductrices (HR), suivies de la page, entre parenthèses.

2.2 Traduire le sociolecte de la Catastrophe

Certains indices de ré-énonciation de la traduction de Lefebvre semblent motivés par la langue du contexte de réception cible. La comparaison des occurrences du mot « oncle » nous a permis de l'établir comme l'un de ces artefacts dans la traduction québécoise. Le mot *Uncle* qui, chez Barker, porte toujours la majuscule et fait l'objet d'une véritable obsession chez celui qui le porte a trouvé comme équivalent, dans la traduction de Lefebvre, « mon oncle ». Évidemment, la majuscule ne s'entend pas au théâtre, mais l'ajout de l'adjectif possessif, en revanche, vient effacer un des effets de la pièce de Barker. Celle-ci, nous l'avons vu, insiste sur l'utilisation méprisante du mot et non sur le lien familial. Voici les répliques comparées de Sonia :

Stop it, Uncle! (B, 301)

Ça suffit, Oncle! (HR, 53)

Ça suffit mon oncle. (L, 20)

Le même procédé est valable pour Astrof qui n'entretient pourtant aucun lien familial avec Vania :

Put it away, Uncle... (B, 301)

Range ça, Oncle... (HR, 55)

Va ranger ça, mon oncle... (L, 22)

Contrairement à la version de Hirschmuller et Rushe, l'effet de traduction de Lefebvre corrompt la partition de Barker en défaisant son schéma répétitif du mot *Uncle*, martelé par Vania et accentué par la reprise du mot par les autres personnages. Toutefois, l'utilisation de « mon oncle », chez Sonia comme chez Astrof, est uniforme dans la traduction de Lefebvre : même si la traduction n'est pas tout à fait littérale, la locution reste un diminutif dépréciatif. Du point de vue

de la sociolinguistique, « oncle », sans le possessif, connoterait un langage plus relevé, donc moins naturel dans la langue parlée²². Mais l'adjonction du possessif ne représente pas pour autant une tournure linguistique exclusive au franco-québécois. En supposant que Lefebvre ait choisi cette équivalence pour mieux refléter « la cadence naturelle du français²³ » québécois, elle conserve son sens initial dépréciatif, et ne nuit donc pas à la cohérence de la situation d'énonciation.

Nous pourrions en dire autant du mot *badge*, traduit par « épinglette ». Parlant de l'engagement politique de sa mère, Maria, Vania décrit ainsi ses vêtements :

... and on her blouse she wears the badges of the badges of
so many badges (B, 298)

... et sur son chemisier elle porte les badges des badges de
tellement de badges (HR, 49)

... et sur son corsage elle porte les épinglettes des
épinglettes de tant d'épinglettes (L, 13)

Principalement en usage au Québec et appartenant au langage courant, le mot « épinglette » est la recommandation officielle de traduction pour le mot *pins*²⁴, alors que *badge* est accepté depuis longtemps en français²⁵. D'un mot à l'autre, la fonction des deux objets est la même : Maria porte sur ses vêtements les marques de sa ferveur politique.

²² Voir l'explication de la locution par Benoît Leblanc et Claude Tousignant dans *Omelette, frites... et bien d'autres fiches linguistiques et terminologiques* [en ligne].
<http://www.ssjbmauricie.qc.ca/langue/coeur/quotidien.php#omelette>

²³ Paul Lefebvre, *loc. cit.*

²⁴ Selon l'entrée du *Petit Larousse* 2008. Le *Robert* indique que le mot date de 1380, mais n'indique pas s'il n'est désormais en usage qu'au Québec.

²⁵ Depuis le début du XX^e siècle dans le langage courant. Selon l'explication qu'en donne le Centre National de ressources textuelles et lexicales, le mot provient du vocabulaire scout.
<http://www.cnrtl.fr/definition/badge>

La piste sociolinguistique trouve donc peu de justificatifs ici puisque ces indices de ré-énonciation laissés par Lefebvre, s'ils peuvent être associés à l'énonciation québécoise, ne traduisent pas un sociolecte propre à un territoire et n'entrent donc pas en conflit avec la situation d'énonciation de la pièce. D'autres indices de ré-énonciation semblent plutôt motivés par la poétique catastrophique de Barker, et méritent davantage d'attention.

Dans (*Uncle*) *Vanya*, les personnages revus par Barker s'expriment parfois de manière vulgaire et, pour recréer cet effet, Lefebvre traduit la langue de Barker de façon sémantique. Ces marqueurs de ré-énonciation, remarquables encore une fois par comparaison, ont pour effet d'accentuer le caractère obscène des répliques en abolissant le peu de pudeur qui subsistait dans le texte original, comme dans cette réplique d'Éléna que nous avons citée plus tôt :

Fucks me hard (B, 298)

Me baise fort (HR, 49)

Me baise bien raide (L, 12)

Le terme *hard* signifie effectivement « fort », mais le connoté violent et pornographique de l'expression en entier accentue sa vulgarité dans la langue source. Lefebvre, en traduisant *hard* par deux mots plutôt qu'un – « bien raide » –, met le connoté du mot anglais en évidence en suggérant une image précise, reprise à la scène suivante, lorsqu'Éléna précise que Sérébriakov « bande dur » :

And he was potent God he was for all his sixty seven
(*She stops.*) Did you shoot him in the face? (B, 306)

Et il était viril Dieu il l'était malgré ses soixante-sept
(*elle s'interrompt*) Vous avez tiré sur le visage? (HR, 62)

Et il bandait mon Dieu bander dur comme ça à soixante-sept ans
Elle s'arrête.
Lui avez-vous tiré en plein visage? (L, 38-39)

L'adjectif anglais *potent*, dont la traduction littérale française est « viril », a été traduit chez Lefebvre par le verbe « bander ». La traduction s'est donc opérée par glissement sémantique, dans la mesure où *potent* pourrait également signifier « bandant ». Lefebvre a traduit littéralement le connoté vulgaire du terme anglais, remplissant en quelque sorte les « trous » du texte de Barker, jusqu'à changer complètement la structure de la phrase. Sa reformulation l'a même obligé à répéter le terme « bander ». Remarquons finalement que, dans la traduction de la phrase suivante, le déterminant « in » a été remplacé par la locution « en plein », accentuant également la violence du geste de Vania à l'encontre de Sérébriakov.

Malgré les procédés d'accentuation dont témoigne la traduction à visée mimétique de Paul Lefebvre, les indices de ré-énonciation n'engendrent pas d'incohérences dans le passage de la situation d'énonciation source à la situation d'énonciation cible : la traduction sémantique entre dans le cadre de la poétique Catastrophique de l'auteur source. Les indices de ré-énonciation louchent toujours vers la cible, mais dans le but de recréer la relation catastrophique spectacle/spectateur, ce sur quoi Lefebvre semble s'être concentré en insistant sur le caractère obscène de la pièce, et ainsi, sur le malaise que doit provoquer la mise en jeu. Finalement, les spectateurs du théâtre de l'Opsis ont entendu, mais en français, l'(Oncle) *Vania* catastrophique de Barker. Les concrétisations scéniques et réceptives vont d'ailleurs en ce sens.

2.3 Malaise en scène

Bien que la traduction québécoise du *Vania* de Barker n'ait pas été faite dans le cadre d'une stratégie de collaboration, Serge Denoncourt développe lui aussi, à partir du texte traduit par Paul Lefebvre, une mise en scène aux accents Catastrophiques. Pour perturber le spectateur, Denoncourt inverse les fonctions de la salle de spectacle : les spectateurs sont assis sur scène et les comédiens

jouent dans les gradins. Pour accentuer l'aspect non réaliste de la pièce de Barker, c'est un homme, Jean-Luc Bastien, qui interprète le rôle de Marina. Enfin, le caractère obscène de la pièce sera rendu de façon gestuelle par Denis Bernard, l'interprète de Vania, qui « passe son temps à se frotter les parties²⁶ ». Ces éléments de mise en scène, à l'image des indices de ré-énonciation de la traduction, n'ont rien de spécifiquement culturel et ne viennent pas non plus altérer la situation d'énonciation : ils accentuent au contraire les effets dramatiques de la pièce de Barker.

On parle peu de la langue de traduction à travers les huit articles qui concernent la réception critique de la production d'(*Oncle*) *Vania*, mais on ne cesse toutefois de rappeler les mandats de l'Opsis. Il faut savoir que la pièce de Barker est la deuxième du programme double que propose la compagnie à l'Espace GO : *La poste populaire russe*, d'Oleg Bogaev est présentée en première partie. Ainsi, le Cycle Tchekhov prend fin en répondant par deux pièces aux mandats du Théâtre de l'Opsis : réfléchir à l'apport des classiques du théâtre au présent et faire connaître la dramaturgie d'auteurs étrangers²⁷.

La traduction ayant été faite en amont des concrétisations scéniques, le traducteur semble parfois totalement évincé de la production de l'Opsis. Les quotidiens montréalais ne mentionnent nullement son nom. Paul Lefebvre est même absent des crédits de la production dans les deux articles de *La Presse*²⁸. Quant aux critiques des *Cahiers de théâtre Jeu*, ils indiquent que la pièce de Barker a été « admirablement²⁹ » ou « habilement traduite par Paul Lefebvre³⁰ », sans donner davantage de justifications. Solange Lévesque analyse les

²⁶ Alexandre Lazaridès, *loc. cit.*, p. 110.

²⁷ Michel Bélair, « Derniers enfants de plume », *Le Devoir*, 6 octobre 2001, p. C3.

²⁸ Ève Dumas, *loc. cit.* et Marie-Christine Blais, « Cycle supérieur », *La Presse*, 17 octobre 2001, p. C4. Le nom du traducteur de *La poste populaire russe* n'est pas non plus mentionné dans ces deux articles.

²⁹ Solange Lévesque, « Pleins feux sur Tchekhov », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 102, 2002, p. 111.

³⁰ Alexandre Lazaridès, *loc. cit.*, p. 107.

concrétisations scéniques de la production en regard des mandats de l'Opsis et des objectifs artistiques du Cycle Tchekhov, tandis qu'Alexandre Lazaridès propose une comparaison des espaces scéniques et métaphysiques, de Tchekhov à Barker, en regard de la scénographie de Serge Denoncourt.

Si la réception critique accorde très peu d'attention au traducteur et à sa traduction, elle laisse cependant toute la place à la dramaturgie de l'auteur source et à l'originalité de la mise en scène de Denoncourt. Le message de Barker et la mise en scène de Denoncourt sont mis en commun à tel point qu'ils semblent parfois fusionner, si bien qu'on ne sait plus de qui, du Britannique ou du metteur en scène québécois, provient l'effet théâtral.

Alors que la sexualité s'exprime plus volontiers de façon métaphorique chez l'auteur d'*Oncle Vania*, chez Barker, elle s'étale avec une impudeur revendicatrice toute moderne. Ivan passe son temps à se frotter les parties, geste puéril – auquel Denis Bernard ajoute quelque chose de désespéré – et combien symbolique de l'absence de force sexuelle qui parcourt le théâtre de Tchekhov³¹!

Ici, nous avons l'impression qu'une didascalie de Barker induit l'interprétation du personnage d'Ivan par Denis Bernard, mais ni le texte source, ni la traduction, n'en fait mention. Pourtant, la gestuelle de l'acteur qu'implique la mise en scène de Denoncourt collerait tout à fait à la dramaturgie de Barker. Qui plus est, dans le même ordre d'idées que celui de la Catastrophe, cette interprétation trouve un écho dans la dramaturgie même de Tchekhov.

En évinçant pratiquement le traducteur de la démarche artistique, la réception critique indique qu'il s'agissait peut-être moins d'une traduction que d'une translation. La traduction linguistique fait inévitablement partie de la série des concrétisations, mais elle se trouve ici au cœur de la translation entre une mise en jeu source, celle du Théâtre de la Catastrophe, et une mise en jeu cible,

³¹ *Ibid.*, p. 110.

dictée par le Cycle Tchekhov et motivée par les mandats du Théâtre de l'Opsis. Dans le cadre d'un cycle artistique, le Théâtre de l'Opsis ne souhaitait pas nécessairement démontrer l'altérité du texte source. En s'appropriant la dramaturgie de Barker, il s'agissait pour la compagnie de re-présenter la pièce selon sa propre démarche expérimentale. En conséquence, la traduction de Lefebvre semble moins concernée ici par la spécificité de la langue anglaise de Barker que par sa poétique Catastrophique et « l'exercice de déconstruction³² » de la pièce de Tchekhov auquel il s'est prêté. Au-delà de la traduction linguistique du texte, et comme l'expliquait Paul Lefebvre, il s'agissait finalement de traduire la convention du texte pour recréer le malaise de la Catastrophe et la relation dramaturgique qu'il implique entre le spectacle et le spectateur.

³² Sophie Pouliot, « Sus à l'auteur! », *Le Devoir*, 17 octobre 2001, p. B8.

Conclusion
Traduire la mise en jeu

Conclusion

Traduire la mise en jeu

Dans ce mémoire consacré à trois traductions québécoises d'*Oncle Vania*, nous avons tenté de comprendre les principaux enjeux dramaturgiques de la traduction du théâtre de Tchekhov au Québec. S'il a pratiquement évité la période dite « adaptatrice », ce classique n'en est pas moins sans cesse retraduit et pose également des questions d'ordre traductologique. Pour les explorer, nous nous sommes concentrée sur la série des concrétisations de trois projets de traduction distincts en portant une attention particulière à la langue des personnages dans le transfert des situations d'énonciation. Nous avons pu déterminer à partir de cette étude que, dans les trois cas, la traduction de la langue avait été faite selon une visée mimétique.

Toute traduction, même à visée mimétique, comporte cependant des indices de ré-énonciation tributaires du contexte de production cible. L'étude de la langue des traductions québécoises d'*Oncle Vania* a permis d'en relever plusieurs, tel l'usage du joul dans la traduction de Tremblay. Or, en comparant ces indices de ré-énonciation à la langue de la pièce source, nous avons pu constater qu'ils n'étaient pas motivés par des enjeux socio-idéologiques cibles. Au contraire, ces indices témoignent plutôt du souci d'authenticité des traducteurs face à la langue source, le moteur de la dramaturgie d'*Oncle Vania*, chez Tchekhov comme chez Barker. Ainsi, les traducteurs ont plutôt recherché un équilibre entre la situation d'énonciation source et la situation d'énonciation cible, en vue de donner l'impression au public d'avoir accès à l'original. Chez Tremblay, l'idiolecte russe a été traduit dans une écriture joualisante qui jouait un rôle d'équivalent de la langue populaire, en vue de caractériser de façon mimétique le personnage de Marina. La production du Centaur a également justifié la médiation du français de Sérébriakov par les conditions d'énonciation

source de la pièce, le français étant la langue de l'élite dans la Russie de la fin du XIX^e siècle. Paul Lefebvre, en accentuant le caractère obscène de la réécriture de Barker, est parvenu à recréer le « sociolecte » de la Catastrophe dans la traduction française. Les différentes stratégies de traduction que nous avons étudiées dans la série de leurs concrétisations comportent donc des indices de ré-énonciation que nous pouvons relier à la spécificité du genre théâtral en traduction, c'est-à-dire la perspective d'une mise en jeu devant public.

Si les choix linguistiques de traduction « louchent » effectivement vers le public cible, leurs enjeux sociolinguistiques concernent surtout la question de l'interprétation du texte par les comédiens. Ce critère est constant dans toutes les stratégies de traduction étudiées. Dans le cas spécifique de Tchekhov, la langue devait paraître naturelle pour reproduire l'effet réaliste de sa dramaturgie. Michel Tremblay dénonce, par exemple, l'inadéquation des traductions franco-françaises pour la diction des comédiens québécois en insistant sur le français international de sa propre traduction. Alexandre Marine propose à Jean-Louis Roux d'interpréter une partie de son texte dans sa langue maternelle pour faciliter son jeu et Paul Lefebvre fait une priorité du rythme de la langue française lors de sa traduction du *Vania* chaotique de Barker, en spécifiant que ce texte ne pouvait être validé que par une mise en jeu. L'appropriation de la langue du théâtre se fait ainsi par les comédiens qui doivent la dire. La question de la langue à jouer renvoie donc à un contexte d'énonciation encore plus spécifique que celui de la société québécoise, c'est-à-dire celui de l'énonciation théâtrale.

À défaut d'avoir pu vérifier si l'appropriation de la pièce avait eu lieu intimement chez le spectateur, l'analyse de la réception critique a pu nous indiquer que la langue du théâtre de Tchekhov était un critère important pour ceux qui participent à la concrétisation réceptive. Dans le cas de la traduction de Michel Tremblay, nous avons vu que l'oralité québécoise inscrite par l'écriture du

traducteur ou interprétée plus tard par l'acteur lors des concrétisations scéniques, a créé des interférences dans le transfert des situations d'énonciation. Trop associée au territoire et à l'imaginaire québécois pour pouvoir recréer la situation d'énonciation d'*Oncle Vania*, la langue populaire a provoqué, selon certains critiques, un effet d'exotisme à la limite de l'incohérence. Ici, la fonction référentielle de l'idiolecte l'aurait emporté sur la fonction dramaturgique de caractérisation du personnage de Marina, la paysanne et la nourrice.

Cependant, nous avons vu l'effet contraire s'opérer dans la production du *Centaur*. Dans le cas de la réception de cette pièce, le référent réel de l'idiolecte de Sérébriakov ne se trouvait pas dans la situation d'énonciation cible, mais dans le contexte d'énonciation source de la pièce, contribuant ainsi à en légitimer l'usage. En tant qu'agent de médiation entre les situations d'énonciation, le français avait une fonction dramaturgique forte : il caractérisait le personnage de Sérébriakov en insistant sur son statut social élevé, mais aussi sur l'aspect factice de son existence, sans compter qu'il mettait en évidence l'un des conflits majeurs de la pièce, celui qui oppose Sérébriakov à Vania. Traduites à l'improviste par Jean-Louis Roux, les répliques du professeur allaient même de pair avec la mise en scène burlesque de Marine.

Dernière d'une série de sept spectacles visant à explorer la dramaturgie de Tchekhov et celle de ses contemporains, la traduction de l'(*Uncle*) *Vania* d'Howard Barker a aussi été faite en tenant compte des fonctions dramaturgiques de la langue source. Paul Lefebvre a mis l'accent sur certains de ses effets, notamment obscènes, pour recréer la relation douloureuse que doit entretenir le spectateur à l'endroit de cette pièce Catastrophique. Cette dernière traduction replace le critère d'authenticité dans une nouvelle perspective : celle de l'appropriation dramaturgique d'un texte. En effet, il semble qu'on se soit moins intéressé à la reproduction littérale de la langue et de l'altérité culturelle

d'un texte source, qu'à la portée critique de l'œuvre de Tchekhov à travers le Cycle Tchekhov. À cet effet, la critique vérifiait surtout si les mandats du Théâtre de l'Opsis avaient été accomplis, ce qui expliquerait le peu d'intérêt accordé au travail du traducteur.

En étudiant la traduction théâtrale dans les différentes séries de concrétisations de l'*Oncle Vania* de Tchekhov, nous avons démontré que l'appropriation des pièces se faisait par rapport aux contraintes dramaturgiques de la langue du texte source, en regard du contexte dramaturgique de la mise en jeu cible. Bien que le contexte de production et de réception soit spécifiquement québécois, l'étude de la langue de traduction ne nous a pas permis de mettre en relief des enjeux socio-identitaires. L'appropriation des pièces s'est plutôt opérée selon des critères dramaturgiques. Elle participerait donc davantage d'une réflexion sur l'œuvre de Tchekhov que d'un projet de nature sociopolitique¹. La question identitaire dans la traduction théâtrale québécoise devrait être repensée en fonction de ces conditions.

La série des concrétisations qui permet de dénombrer une variété de facteurs exerçant une influence sur les stratégies de traduction, du texte source à la mise en jeu cible, nous a permis de prendre en compte les différentes contraintes dramaturgiques spécifiques au genre théâtral en traduction. Nous croyons que les résultats obtenus grâce à cette méthodologie pourraient contribuer de façon intéressante, non seulement aux études de traductologie,

¹ Nous pourrions sans doute expliquer ainsi le manque d'intérêt du milieu théâtral québécois pour la version inédite d'*Oncle Vania*, entièrement retraduit au moyen de la variante orale québécoise par Michel Tremblay en 2005, et qui constituerait de ce point de vue un malencontreux anachronisme.

mais aussi aux récentes études de génétique théâtrale², en insistant par exemple sur la dimension créative des stratégies de traduction.

À cet effet, les différentes collaborations qui caractérisent le travail théâtral constituent un facteur non négligeable dans le transfert de la situation d'énonciation source à celle de la cible. Afin de mieux cerner les modalités d'appropriation des pièces de Tchekhov, il serait donc pertinent de nous intéresser aux particularités sociolinguistiques des autres pièces de Tchekhov traduites et produites au Québec, en tenant compte des différentes subjectivités (traducteurs, dramaturges, metteurs en scène, acteurs, institutions, etc.) qui s'y manifestent. Il serait alors possible de vérifier si nos conclusions peuvent s'étendre à l'ensemble des productions québécoises de Tchekhov, ou si elles se limitent à la dramaturgie d'*Oncle Vania*.

En outre, dans le but d'éclairer l'apport dramaturgique de la traduction au répertoire québécois, l'étude des traductions du théâtre de Tchekhov aurait avantage à s'inscrire dans une analyse comparative avec celles de Shakespeare par exemple, un autre classique joué de manière significative au Québec, qui a fait l'objet de plusieurs adaptations ethnocentriques dans les années 1960 à 1980, puis de traductions plus dramaturgiques et créatives, par la suite³. Ainsi, l'histoire de la traduction québécoise des classiques du théâtre étranger pourrait être envisagée sous un angle nouveau, plus complet et plus nuancé.

Cependant, une question demeure : pourquoi joue-t-on de plus en plus Tchekhov sur les scènes québécoises? La réflexion collective – qui a inspiré non seulement le Théâtre de l'Opsis dans le Cycle Tchekhov, mais également les

² Voir par exemple l'article de Yves Jubinville, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines » dans Jeanne Bovet (dir.), *Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine, Études françaises*, vol. 43, n° 1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 101-120.

³ Voir entre autres le mémoire de maîtrise de Roxanne Martin, *Chaurette devant Shakespeare : la traduction comme processus de création*, Université de Montréal, 2007.

metteurs en scène Yves Desgagnés (La Troupe Tchekhov) et Frédéric Dubois (Les laboratoires Tchekhov) – semble constituer un élément de réponse et pourrait mettre en évidence une certaine spécificité de la dramaturgie tchekhovienne. La densité significative des pièces serait un prétexte pour inviter une multitude de collaborateurs à participer au processus dramaturgique et à apporter une interprétation plurielle selon leur spécialité et leurs expériences précédentes. Pour en revenir enfin à la question de l'identité québécoise, remarquons encore que ces projets rassembleurs ne semblent pas non plus être engagés dans une réflexion ethnocentrique, contrairement aux collectifs de théâtre des années 1960-1970. Ils s'inscrivent plutôt dans l'évolution générale du théâtre québécois vers un travail collectif plus proprement dramaturgique, tel celui d'un Robert Lepage ou d'un Wajdi Mouawad, caractéristique des deux dernières décennies.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

1. Traductions à l'étude

LEFEBVRE, Paul, (*Oncle*) *Vania*, 2001 [inédit], d'après (*Uncle*) *Vanya* d'Howard Barker, *Collected Plays*, Londres, Calder Publications, 1993, vol. 2.

MARINE, Alexandre et Jean-Louis ROUX, *Uncle Vanya*, 1993 [transcription de Rachel Gamache], d'après la traduction de Jean-Claude Van Itallie, *Uncle Vanya*, New York, Applause Book, 1994 [1980].

TREMBLAY, Michel, en collaboration avec Kim YAROSHEVSKAYA, *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, Montréal, Leméac, 1983.

2. Réception critique

ACKERMAN, Marianne, « TNM's captures Chekhov's genius in memorable vivid "Oncle Vania" », *The Gazette*, 4 avril 1983, p. C3.

BÉLAIR, Michel, « Derniers enfants de plume », *Le Devoir*, 6 octobre 2001, p. C3.

BLAIS, Marie-Christine, « Cycle supérieur », *La Presse*, 17 octobre 2001, p. C4.

DASSYLVA, Martial, « "Sur le fond, ça n'a pas changé!" Les artistes sont là pour changer le monde », *La Presse*, 19 mars 1983, p. E1 et E6.

-----, « *Oncle Vania* au TNM, ou l'optimisme désabusé », *La Presse*, 2 avril 1983, p. B6.

DEMERS, Edgar, « On s'ennuit [sic] avec *Oncle Vania* », *Le Droit*, 14 mars 1983, p. 28.

DONNELLY, Pat, « Podbrey and Roux face off in Centaur's *Uncle Vanya* », *The Gazette*, 8 mai 1993, p. E1 et E13.

-----, « *Vanya* director favors the frenetic approach », *The Gazette*, 15 mai 1993, p. E6.

DORÉ, Marc, « L'accent français au théâtre », *Le Devoir*, 2 novembre 1993, p. A6.

DUMAS, Ève, « Fin de cycle au Théâtre de l'Opsis », *La Presse*, 10 octobre 2001, p. C4.

HÉBERT, Catherine, « Serge Denoncourt et Luce Pelletier : les grands explorateurs », *Voir*, Montréal, 4 octobre 2001, p. 52.

HARE, John, « New French translation is expressive, haunting », *The Citizen*, 12 mars 1983 [page manquante].

« Jean-Louis Roux sur la scène du Centaur dans la production anglaise d'*Oncle Vania* », *La Presse*, 10 mai 1993, p. A12.

LABRECQUE, Marie, « Fête de Famille », *Voir*, Montréal, 20 mai 1993, p. 34.

LAVOIE, Pierre, « L'idiote de la famille... : *Oncle Vania*/trois productions », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 28, 1983, p. 77-88.

LAZARIDÈS, Alexandre, « Figures du labyrinthe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 102, 2002, p. 106-112.

LÉVESQUE, Robert, « Un Vania vif, une distribution exceptionnelle », *Le Devoir*, 3 mars 1983, p. 9.

-----, « Tchekhov burlesque et pathétique », *Le Devoir*, 25 mai 1993, p. B8.

LÉVESQUE, Solange, « Pleins feux sur Tchekhov », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 102, 2002, p. 110-112.

POULIOT, Sophie, « Sus à l'auteur! », *Le Devoir*, 17 octobre 2001, p. B8.

II. CORPUS SECONDAIRE

1. Texte original

CHEKHOV, Anton P., *Djadja Vanya*, Londres, Bradda Books, 1963.

2. Traductions et adaptations de l'œuvre de Tchekhov

BARKER, Howard, (*Uncle*) *Vanya*, dans *Collected Plays*, Londres, Calder Publications, 1993, vol. 2.

-----, *Vania*, trad. Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, dans *Œuvres choisies*, Montreuil-sous-bois (France), Éditions Théâtrales/Maison Antoine Vitez, coll. « Scènes étrangères », 2007, vol. 6.

DENONCOURT, Serge, *Je suis une mouette (non ce n'est pas ça)*, d'après Anton Tchekhov, *La Mouette*, Montréal, Lux Éditeur, 2002.

LALONDE, Robert, *Les trois sœurs*, d'après Tchekhov, 1977 [inédit].

LEMIEUX, Jean-Paul, *Comédie russe*, Montréal, ADEL inc., 2003.

TCHEKHOV, Anton, *Ivanov*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000.

-----, *La cerisaie*, trad. Jean-Claude Carrière, en collaboration avec Lusie Lavrova, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

-----, *La cerisaie*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002.

-----, *La Mouette*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001 [1996].

-----, *Les trois sœurs*, trad. Anne-Catherine Lebeau, en collaboration avec Amélie Brault, Montréal, VLB éditeur, coll. « Théâtre », 2001.

-----, *Les trois sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002.

-----, *L'Homme des bois*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995.

-----, *Œuvres complètes : théâtre*, trad. Denis Roche et Anne Coldefy-Fauchart (rév.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

-----, *Œuvres, Tome I : Théâtre complet*, trad. Elsa Triolet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

-----, *Oncle Vania*, trad. René Gingras, 1991 [inédit].

-----, *Oncle Vania*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001.

-----, *Oncle Vania*, trad. Michel Tremblay, 2005 [inédit].

-----, *Oncle Vania/Les trois soeurs*, trad. Arthur Adamov, révisé par Michel Cadot, Paris, Flammarion, 2005 [1995].

-----, *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*, trad. Catherine Hoden, Paris, L'Arche, 2007.

-----, *Uncle Vanya*, dans *The Major Plays (The Seagull, Uncle Vanya, Three Sisters, The Cherry Orchard)*, trad. Jean-Claude Van Itallie, New York/Londres, Applause Books, 1994 [1980].

-----, *Uncle Vanya*, trad. Michael Frayn, Londres, Methuen World Dramatists, 1997 [1988].

3. Autres pièces de théâtre

BARKER, Howard, *The Possibilities*, dans *Collected Plays*, Londres, John Calder Publications, 1993, vol. 2.

-----, *Les Possibilités*, trad. Paul Lefebvre, 2001 [inédit].

-----, *Tableau d'une exécution (Scene of an execution)*, trad. Philippe Régniez, Paris, L'Atalante, 1993.

-----, *Les Sept Lear (Seven Lears)*, trad. Philippe Régniez, Paris, L'Atalante, 1994.

-----, *Les Européens (The Europeans)*, trad. Mike Sens, Carrières (Belgique), Lansman, 1998.

PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Claude Perrus, Paris, Flammarion, 2004.

TREMBLAY, Michel, *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac, 1993 [1968].

III. SUR TCHEKHOV

1. Vie et œuvre de Tchekhov

BRUFFORD, Walter Horace, *Chekhov and his Russia, a sociological study*, Londres, Routledge and K. Paul, 1971.

CÔTÉ, Roch, *Anton Tchekhov, une vie illustrée*, Montréal, Fides, 2005.

DARNAL-LESNÉ, Françoise, *Anton Tchekhov, Oncle Vania*, Paris, Éditions Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 2005.

GILMAN, Richard, *Chekhov Plays: an Opening into Eternity*, Londres, Yale University Press, 1995.

HAHN, Beverly, « Chekhov's Modernity », dans *Chekhov: A Study of the Major Stories and Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 310-326.

HRISTIC, Jovan, *Le théâtre de Tchekhov*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

MEISTER, Charles W., *Chekhov Criticism: 1880 Through 1986*, Jefferson (North Carolina), Mc Farland, 1988.

RAYFIELD, Donald, *Understanding Chekhov*, Londres, Bristol, 1999.

SENELICK, Laurence, *The Chekhov Theatre: A Century of Plays in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

WELLEK, René et Nonna D. WELLEK (éd.), *Chekhov (New Perspectives)*, (New Jersey), Englewood Cliff, Prentice Hall inc., 1984.

2. Traduction de Tchekhov

BACKÈS, Jean-Louis, « Nouveaux visages de Tchekhov? », *Revue de littérature comparée*, n° 4, 1995, p. 389-390.

-----, « Remarques sur des problèmes de traduction », *Revue de littérature comparée*, n° 4, 1995, p. 427-435.

CLAYTON, J. Douglas, « Touching Solitudes: Chekhov in Canada 1926-1980 », dans *Chekhov Then and Now: The Reception of Tchekhov in World Culture (Middlebury Studies in Russian Language and Literature)*, New York, Peter Lang Editions, 1997, p. 151-168.

GUEDROITZ, Alexis, « Quelques problèmes de traduction de Tchekhov », *Acme*, vol. 44, n° 3, 1991, p. 45-51.

HAMON-SIJÉROLS, Christine, *Anton Pavlovitch Tchekhov: La cerisaie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

-----, « Tchekhov sur les scènes françaises », *Revue de littérature comparée*, n° 4, 1995, p. 411-417.

LEVENSON, Robin Beth, *Acting in Translation : a Comparative Study of Language and Acting Praxis in English Translations of Anton Chekhov's Last Four Plays*, thèse de doctorat, New York University, 2007.

LONG, Joseph, « Une mouette irlandaise : adaptations, idéologie, écriture », *Les documents de la MRS*, n° 12, décembre 2000, p. 49-58.

3. Tchekhov au Québec

GAMACHE, Rachel, « La Troupe Tchekhov : une affaire de “gang”. Entretien avec Yves Desgagnés », dans Gilbert David (dir.), *Rappels : répertoire analytique et bilan de la saison théâtrale 2006-2007*, Québec, Éditions Nota Bene, 2008, p. 321-329.

KUMONR-WYSOCKA, Marguerite et Guylaine MASSOUTRE, « À propos de Tchekhov : la Comédie russe de l'Opéra », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69, 1993, p. 107-118.

LAZARIDÈS, Alexandre, « Tchekhov, fin de siècle », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69, 1993, p. 90-97.

VAÏS, Michel, « Impressions d'un Russe sur Comédie russe : entretien avec Igor Ovadis », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69, 1993, p. 119-122.

WICKHAM, Philip, « Pour opsiser le monde », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 67, 1993, p. 141-147.

-----, « Rendre la fièvre et l'ardeur de Tchekhov. Entretien avec Pierre-Yves Lemieux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69, 1993, p. 98-106.

IV. LANGUE, TRADUCTION ET ADAPTATION

AALTONEN, Sirkku, *Time sharing on stage : Drama Translation in Theatre and Society*, Toronto, Multilingual Matters, coll. « Topics in Translation », n° 17, 2000.

BASSNETT, Susan, *Translation Studies*, Londres, New Accents, 1988 [1980, 1987].

-----, « Translating for the Theatre : The Case Against Performability », dans Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Languages and Cultures in Translation Theories, TTR - traduction, terminologie, redaction*, vol. 4, n°1, 1991, p. 99-111.

----- et André LEFEVERE, *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Toronto, Multilingual Matters, coll. « Topics in Translation », n° 11, 1998.

BENSIMON, Paul (dir.), *Niveaux de langue et registres de la traduction, Palimpseste*, n° 10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

-----, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 11-96.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Approche de la langue parlée en français*, Gap, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 1997.

-----, *Le français parlé : transcription et édition*, Paris, Didier Érudition, 1987.

BOUCHARD, Chantal, *La langue et le nombril*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002 [1998].

BOVET, Jeanne (dir.), *Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine, Études françaises*, vol. 43, n° 1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.

BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

-----, « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction », dans *Traduire le théâtre aujourd'hui : actes du colloque de l'Université de Rennes 2 et du Théâtre National de Bretagne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 1993, p. 11-21.

BUCHS, Rose-Marie, « Pourquoi monter les grands textes », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 34, 1985, p. 5-10.

CHAPDELAINE, Annick (dir.), *Traduire les sociolectes, TTR - traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, 1994.

DARGNAT, Mathilde, *Michel Tremblay : le joual dans les « Belles-Sœurs »*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DELISLE, Jean, « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale », *Circuit*, n° 12, mars 1986, p. 3-8.

-----, « L'évaluation des traductions par l'historien », *Meta*, XLVI, vol. 2, 2001, p. 209-225.

DENIS, Jean-Luc, « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, 1990, p. 9-17.

-----, « Le statut du québécois comme langue de traduction », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, 1990, p. 25-37.

FOLKART, Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991.

GAGNON, Chantal, « Le Shakespeare québécois des années 1990 », *Theatre Review in Canada/Revue théâtrale au Canada*, vol. 24, n° 1-2, 2003, p. 58-75.

GAUVIN, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

GODIN, Jean Cléo, « Adaptation/adoption », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96, 2000, p. 148-153.

GUAY, Hervé (dir.), *Franchir le mur des langues/Breaking the Language Barrier. Actes du 20^e Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre*, Montréal, Éditions du Canal, 2005.

HERMANS, Theo (éd.), *The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation*, New York, St-Martin's Press, 1984.

HERSENT, Jean-François, « Traduire ou la rencontre entre les cultures », dans le *Bulletin des Bibliothèques de France - Paris*, vol. 48, n° 5, juin 2003, p. 56-60.

HEYLEN, Romy, *Translation, Poetics, and the Stage : Six French Hamlets*, London, Routledge, 1993.

JAKOBSON, Roman, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1981, 2 vol.

KOMMISSAROV, Vilen N., « Language and Culture in Translation : Competitors or Collaborators ? », dans Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Languages and Cultures in Translation Theories, TTR - traduction, terminologie, redaction*, vol. 4, n° 1, 1991, p. 33-47.

LADOUCEUR, Louise, *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Sciences humaines », 2005.

-----, *Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1991.

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre, adaptation et affirmation identitaire », 2006 [inédit].

LAVOIE, Pierre (dir.), « Dossier : traduction théâtrale », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, 1990, p. 25-37.

LEFEBVRE, Paul, en collaboration avec Pierre OSTIGUY, « L'adaptation théâtrale au Québec », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 9, 1978, p. 32-47.

MALABORZA, Sonia, *Briller par son absence : théâtre et traduction en Acadie contemporaine*, Toronto, Université York, 2004.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

PAVIS, Patrice, « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éditions José Corti, 1990, p. 135-170.

PERGNIER, Maurice, *Les fondements socio-linguistiques de la traduction*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993 [1978].

PLOURDE, Michel (dir.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, Fides/Les Publications du Québec, 2000.

ROBERT, Lucie, « La langue du théâtre : lieu d'une interdisciplinarité conflictuelle », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre : multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 93-105.

SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Forme bâtarde ou légitime? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 53, 1989, p. 91-94.

SIMON, Sherry, *L'inscription sociale de la traduction au Québec*, Montréal, Office de la langue française, 1989.

-----, « Paradoxes du discours québécois sur la traduction », *Meta*, XXXV, n° 1, 1990, p. 214-218.

-----, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994.

TRÉPANIÉ, Anne, « Nous autres les Québécois, question de définition », dans *L'identité : zones d'ombre* (dir. Cristina Bucica et Nicolas Simard), Québec, Cahiers du Celat, 2002.

TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1995.

VENUTI, Lawrence (éd.), *The Translation Studies Reader*, Londres et New York, Routledge, 2000.

V. HISTOIRE ET THÉORIE DE LA LITTÉRATURE ET DU THÉÂTRE

BARKER, Howard, *Arguments pour un théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.), *Théâtre québécois et canadien-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008.

DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay Tome I*, Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 2005 [2003].

GUAY, Hervé, « Alexandre Marine. Traversée des apparences », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 116, 2005, p.147-151.

HÉBERT, Chantal, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise, 1981.

----- et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre : multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997.

LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1980 [1972].

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.

-----, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

-----, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éditions José Corti, 1990.

PLUNKA, Gene A., « The Jean-Claude van Itallie Papers in the Department of Special Collections and Archives at Kent State University », dans *Ressources for American Literary Study*, vol. 27, n°1, 2001, p. 113-128.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

-----, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

SENS, Mike, Julie BIRMANT et Bernard DEBROUX (dir.), *Howard Barker, Alternatives Théâtrales*, n° 57, mai 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Poche », 2005.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, Lire le théâtre II : L'école du spectateur et Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996.

MÉDIAGRAPHIE

Sites web:

Association québécoise des auteurs dramatiques
www.aquad.qc.ca

LEBLANC, Benoît et Claude TOUSIGNANT, *Omelette, frites... et bien d'autres fiches linguistiques et terminologiques* [en ligne].
<http://www.ssjbmauricie.qc.ca/langue/coeur/quotidien.php#omelette>

Centre National de ressources textuelles et lexicales
www.cnrtl.fr

Site officiel d'Howard Barker
www.howardbarker.co.uk

Théâtre de l'Opsis
www.theatredelopsis.com

The Wrestling School of Theatre
www.thewrestlingschool.co.uk

Articles en ligne:

CAMPION, Pierre, *Entretien avec André Markowicz et Françoise Morvan sur leur traduction d'Oncle Vania* [en ligne]
<http://pierre.campion2.free.fr/markowiczmorvan1.htm> (page consultée le 30 octobre 2007).

DESCAVES, Delphine, « André Markowicz », *L'oeil électrique*, n° 14, [en ligne]
<http://oeil.electrique.free.fr/article.php?articleid=91&numero=14>
(page consultée le 15 décembre 2008)

GODARD, Colette, *Entretien avec André Markowicz et Françoise Morvan*, [en ligne]
<http://www.lecylindretheatre.fr/spectacles/uncertainpolzounkov/traducteur.htm>
(page consultée le 15 décembre 2008)

LADOUCEUR, Louise, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative francophone* [en ligne], vol. 1, n° 1, 2008, p. 4.

<http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/4136/3375>

(page consultée le 24 février 2009)

UNIVERSITÉ CONCORDIA, *Département d'études françaises*, Conférence d'André Markowicz, le 15 septembre 2006 [en ligne]

http://francais.concordia.ca/index.php?option=com_content&task=view&id=492&Itemid=288

(page consultée le 30 octobre 2007).

Captation vidéo

TCHEKHOV, Anton, *Uncle Vanya*, trad. anglaise de Jean-Claude Van Itallie, trad. française partielle de Jean-Louis Roux, mise en scène d'Alexandre Marine, Montréal, archives du Théâtre Centaur, couleur, VHS, représentation du 4 juin 1993.

Annexes

Annexe I

Les productions québécoises des grandes pièces de Tchekhov

1955*La mouette*

Traduction : George et Ludmilla Pitoëff

Mise en scène : Jean Gascon

Production : Théâtre du Nouveau Monde

1958*Oncle Vania* (téléthéâtre)

Production : Radio-Canada

Diffusé le 11 décembre 1958

1961*La cerisaie* (téléthéâtre)

Traduction : George Neveux

Réalisation et adaptation : Jean-Paul Fugère

Production : Radio-Canada

Diffusé le 19 octobre 1961 à 21h

Ce fou de Platonov

Traduction : Pol Quentin

Mise en scène : André Pagé

Production : Théâtre de l'Égrégore

1963*Les trois sœurs* (téléthéâtre)

Réalisation : Paul Blouin

Production : Radio-Canada

Diffusée le 12 mai 1963 à 22h30

1964*La cerisaie*

Traduction : ?

Mise en scène : ?

Production : Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barault

1966*Les trois soeurs*

Traduction : Jean-Claude Huens, Kapel Krauss et Ludmila Okuniéva

Mise en scène : I.M. Raevski du

Théâtre d'Art de Moscou

Production : Théâtre du Rideau Vert

Oncle Vania

Traduction : ?

Mise en scène : ?

Production : Théâtre de l'Égrégore

1968*La mouette*

Adaptation française : Paul Achard

Mise en scène : Gilles Pelletier

Productions : La Nouvelle

Compagnie Théâtrale

1970*La cerisaie*

Traduction : ?

Mise en scène : André Cailloux

Production : Théâtre du Rideau Vert

1971*Uncle Vanya*

Traduction : ?

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Production : Le Centaur

1977*Les trois soeurs*

Adaptation : Robert Lalonde

Mise en scène : Jean-Denis Leduc

Production : Théâtre de la Manufacture

La mouette

Traduction : Georges Perros et Genia Cannac

Mise en scène : Paul Hébert

Production : Théâtre du Trident

1980*Les trois sœurs*

Traduction :

Mise en scène :

Production : Théâtre du Rideau Vert

1981*La mouette*

Traduction : ?

Mise en scène : Danièle J. Suissa

Production : Théâtre du Rideau Vert

1982*Oncle Vania*

Traduction : Elsa Triolet

Mise en scène : Alexandre Hausvater

Production : Théâtre du Bois de Coulange

1983*Oncle Vania*

Traduction : Michel Tremblay

Mise en scène : André Brassard

Production : Théâtre du Nouveau Monde, en coproduction avec le Centre National des arts d'Ottawa

1984*The Seagull*

Traduction : David French

Mise en scène : Maurice Podbrey

Production : Théâtre Centaur

1985*La mouette*

Traduction : ?

Mise en scène : Michel Forgues

Production : Théâtre Populaire de Québec

1987*La mouette* (téléthéâtre)

Traduction : Antoine Vitez

Réalisation : André Bousquet

Production : Radio-Canada

Diffusé le 18 octobre 1987

La cerisaie

Traduction : Roland Lepage

Mise en scène : Guillermo de Andrea

Production : Théâtre du Trident et Théâtre du Rideau Vert

1991*Oncle Vania*

Traduction : René Gingras, d'après la version anglaise de Michael Frayn

Mise en scène : Lou Fortier

Production : Théâtre Populaire de Québec

1993*Ivanov*

Traduction : Simone Senz-Michel et Claude Régy

Mise en scène : Yves Desgagnés

Production : Compagnie Jean-Duceppe

Comédie Russe

Traduction et adaptation : Pierre-Yves Lemieux, d'après *Platonov*

Mise en scène : Serge Denoncourt

Production : Théâtre de l'Opsis

Uncle Vanya

Traduction anglaise : Jean-Claude Van Itallie

Traduction française : Jean-Louis Roux

Mise en scène : Alexandre Marine

Production : Le Centaur

1994*La mouette*

Traduction : Antoine Vitez

Mise en scène : André Brassard

Production : Théâtre du Rideau Vert

La cerisaie

Traduction : Larissa Anossova

Mise en scène : Michel Chapdelaine

Production : Cinéspec, dans le cadre de *Tchekhov 94 – évènement interculturel*, au Gesu, Montréal

1995*Les trois soeurs*

Traduction : Louise Roy, en collaboration avec Yves Desgagnés et Assia De-Vreeze

Mise en scène : Yves Desgagnés

Production : Compagnie Jean-Duceppe

1999

Je suis une mouette, (non ce n'est pas ça)

Conception : Serge Denoncourt, d'après *La Mouette* de Tchekhov

Mise en scène : Serge Denoncourt

Production : Théâtre de l'Opsis, en coproduction avec le Théâtre de Quat'sous, dans le cadre du Cycle Tchekhov (1999- 2001)

2000*La cerisaie*

Traduction : texte français de Pierre-Yves Lemieux

Mise en scène : Serge Denoncourt

Production : Théâtre de l'Opsis, en coproduction avec le Théâtre du Nouveau Monde, dans le cadre du Cycle Tchekhov (1999-2001)

2001*(Oncle) Vania*

Une complication d'Howard Barker d'après *Oncle Vania* de Tchekhov

Traduction : Paul Lefebvre

Mise en scène : Serge Denoncourt

Production : Théâtre de l'Opsis, dans le cadre du Cycle Tchekhov (1999-2001)

Les trois soeurs

Traduction et adaptation: Anne-Catherine Lebeau, en collaboration avec Amélie Brault

Mise en scène et restructuration :

Luce Pelletier et Denis Bernard

Production : Théâtre de l'Opsis

2002*Les trois soeurs*

Traduction : Anne-Catherine Lebeau, en collaboration avec Amélie Brault

Mise en scène : Wajdi Mouawad

Production : Théâtre du Trident

La cerisaie

Production : Société Richard III

Adaptation : Daniel Paquette

Mise en scène : Daniel Paquette

2005

Ce fou de Platonov

Traduction : Pol Quentin

Adaptation : Cristina Iovita

Mise en scène : Cristina Iovita

Production : Théâtre de l'Utopie, en codiffusion avec Le Groupe de la Veillée

Les trois sœurs (reprise)

Traduction : Anne-Catherine

Lebeau, en collaboration avec Amélie Brault

Mise en scène : Wajdi Mouawad

Production : Théâtre du Trident

Les trois sœurs

Traduction : Nikolas Andrééni, Sarah W. Fischer et Daniel Paquette

Mise en scène : Daniel Paquette

Production : Théâtre 100 façons, en coproduction avec la Société Richard III

2006

Oncle Vania

Traduction : René Gingras et Elizabeth Bourget

Mise en scène : Yves Desgagnés

Productions : Théâtre Jean Duceppe, en coproduction avec le Théâtre du Nouveau Monde

Ivanov

Traduction : Nikolas Andreeni et Sarah W. Fisher

Adaptation : Daniel Paquette

Mise en scène : Daniel Paquette

Production : Société Richard III en coproduction avec le Théâtre du Poisson rouge

2007

La mouette

Traduction : Éliane Bourget et René Gingras

Mise en scène : Yves Desgagnés

Production : Théâtre du Nouveau Monde, en coproduction avec le Théâtre Jean Duceppe

2008

La mouette

Traduction : d'après la version d'André Markowicz et de Françoise Morvan

Adaptation : Théâtre des Fonds de Tiroirs

Mise en scène : Frédéric Dubois

Production : Théâtre des Fonds de Tiroirs

La cerisaie [VISITE LIBRE]

Traduction : d'après la version d'André Markowicz et de Françoise Morvan

Adaptation : Théâtre des Fonds de Tiroirs

Mise en scène : Frédéric Dubois et Véronique Côté

Production : Théâtre des Fonds de Tiroirs

La cerisaie

Traduction : ?

Mise en scène : Rodrigue Villeneuve

Productions : Les Têtes Heureuses

Annexe II
Extraits de la pièce *Uncle Vanya*
Traduction en anglais de Jean-Claude Van Itallie²⁵⁶
Traduction en français de Jean-Louis Roux.

Transcription par Rachel Gamache²⁵⁷

Acte II (extraits²⁵⁸)

1. *The dining room in Serebryakov's house. It's night. We hear the night watchman tapping in the garden. SEREBRYAKOV dozes in a chair near the open window. YELENA ANDREYEVNA sits next to him, also dozing.*

SEREBRYAKOV : Sonya! (*waking up*) Who is it? Sonya²⁵⁹?

YELENA ANDREYEVNA : It's me.

SEREBRYAKOV : Ah, Lenchka. It's you. I have a terrible pain.

YELENA ANDREYEVNA : Your blanket fell. (*She wraps up his legs.*) Alexander, I'm going to close the window²⁶⁰.

SEREBRYAKOV : I dozed off²⁶¹. I dreamed my left leg wasn't mine, and terrible pain woke me²⁶². It's not gout. Maybe it's rheumatism. What time is it?

YELENA ANDREYEVNA : Twenty after midnight²⁶³. (*pause*)

SEREBRYAKOV : We must have Batyushkov in the library. Bring them to me tomorrow morning²⁶⁴.

²⁵⁶ Anton Chekhov, *The Major Plays (The Seagull, Uncle Vanya, Three Sisters, The Cherry Orchard)*, trad. Jean-Claude Van Itallie, New York-Londres, Applause Books, 1994.

²⁵⁷ Les didascalies proviennent directement du texte de Jean-Claude Van Itallie. Nous avons transcrit les répliques à partir de l'enregistrement VHS de la représentation du 4 juin 1993, au Théâtre Centaur à Montréal, dans une mise en scène d'Alexandre Marine. Les répliques traduites en français ont été signalées dans le corps du texte par des pointillés. Tout changement par rapport au texte de la traduction de Jean-Claude Van Itallie a été signalé par le rétablissement de ce dernier en note de bas de page.

²⁵⁸ Van Itallie, *op. cit.*, p. 62-64.

²⁵⁹ (*waking up*) Who is it? Sonya?

²⁶⁰ I'll close the window, Alexander.

²⁶¹ No, don't – I'm suffocating. I dozed off.

²⁶² ... and then I woke with a terrible pain.

²⁶³ Twenty after twelve.

YELENA ANDREYEVNA : What?

SEREBRYAKOV : Tomorrow morning²⁶⁵ – bring me the books of Batyushkov. I think I remember seeing them there. Why am I having such trouble breathing?

YELENA ANDREYEVNA : It's fatigue. You haven't slept for two nights.

SEREBRYAKOV : They say Turgenev's gout turned into angina. I think the same thing is happening to me²⁶⁶. *Maudite vieillesse! Horreur et damnation, me voici devenu vieux, je me dégoûte. Je dégoûte tout le monde, tous tant que vous êtes, toi aussi, non*²⁶⁷?

YELENA ANDREYEVNA : You talk about your age as if it was our fault.

SEREBRYAKOV : I disgust you, most of all. Don't I²⁶⁸? (*YELENA ANDREYEVNA moves away, sits farther from him.*) *Ah! Évidemment... et je le comprends, je ne suis pas stupide. Tu es jeune et débordante de santé, tu es belle et tu as toute ta vie devant toi, et moi je suis un vieillard, j'ai déjà un pied dans la tombe... Je sais, naturellement*²⁶⁹... Too bad, I'm still living, right²⁷⁰? Well, don't worry – you won't have long to wait. Just be patient.

YELENA ANDREYEVNA : For God's sake, stop it. I can't stand it anymore²⁷¹.

SEREBRYAKOV : *Et c'est ma faute! N'est-ce pas? Vous ne pouvez plus m'endurer, personne, toi comprise. Pas vrai? Ta jeunesse s'en va à tout*

²⁶⁴ Bring him to me in the morning. I saw them in the library.

²⁶⁵ In the morning.

²⁶⁶ I think that's what happening to me.

²⁶⁷ Damn old age. I hate it. I'm old, I disgust myself and everyone else. You all find me disgusting, don't you?

²⁶⁸ I disgust you, don't I?

²⁶⁹ Obviously. It's understandable. I'm not stupid. You're young, healthy, beautiful – you have your life to live. And I'm half dead. I know. I understand.

²⁷⁰ Too bad, I'm still alive, right?

²⁷¹ I can't bear any more.

jamais et tu t'ennuies, c'est ça? Et moi je suis le seul à jouir de la vie, à être heureux, c'est bien ça²⁷²?

YELENA ANDREYEVNA : Stop it. You exhaust me.

SEREBRYAKOV : I exhaust all of you²⁷³!

YELENA ANDREYEVNA : (*through tears*) I can't bear it. What do you want from me?

SEREBRYAKOV : Nothing.

YELENA ANDREYEVNA : Then be quiet. Please.

SEREBRYAKOV : N'est-ce pas curieux, qu'Ivan Petrovitch ouvre la bouche, ou cette vieille folle de Maria Vassilievna, et c'est parfait, tout le monde écoute, mais que moi, je dise une seule parole et c'est le désastre, même le son de ma voix vous répugne tous autant que vous êtes... Eh bien oui, je suis désagréable et égoïste, je suis un tyran, et alors? C'est pas permis à mon âge? N'en ai-je pas acquis le droit? Je te le demande²⁷⁴!

YELENA ANDREYEVNA : No one's denying you anything. (*A window bangs in the wind*²⁷⁵.) It's going to rain. No one's denying you anything. (*A pause. Outside, the nightman taps and sings.*) It's the wind. I'll close the window. (*She closes it.*)

SEREBRYAKOV²⁷⁶ : [To give your life to scholarship, to pen, to podium, to share it with respectable colleagues] – et tout à coup, sans savoir pourquoi, se retrouver ici, dans ce trou, et ne plus fréquenter que des gens atrophies... [I want success, fame, excitement. I'm in exile – yearning for the past, reading of other people's success], la peur de la mort. Je ne

²⁷² It's my fault your youth is wasted, isn't it? You're bored, but I'm having a wonderful time, I'm happy. That's it, isn't it?

²⁷³ I exhaust everyone, obviously.

²⁷⁴ Isn't it strange? When Ivan Petrovich opens his mouth, or that old fool his mother – everyone listens. But when I say something, it's disaster. The sound of my voice repels you all. Well, so I'm disagreeable, an egotist, a tyrant. At my age isn't that allowed?

²⁷⁵ Le texte de Van Itallie indique ensuite : It's the wind. I'll close the window. (*She closes it.*) It's going to rain. No one's denying you anything. (*A pause. Outside, the night watchman taps and sings.*)

²⁷⁶ Cette réplique est entièrement dite en français, mais la musique de scène nous a empêché de l'entendre et donc de la transcrire au complet.

[peux] plus [le] supporter, je n'en ai pas la force²⁷⁷. [And now, even my age is held against me.]

YELENA ANDREYEVNA : Be patient – another five, six years, and I'll be old too.

2. VOINITSKY : There's a storm coming. (*Lightning is visible.*) Did you see that? Helene, Sonya – go to bed. I'll stay with him.

SEREBRYAKOV : Non, ne me laisse[z] pas seul avec lui, il va me parler jusqu'à ce que j'en crève²⁷⁸.

VOINITSKY : They haven't slept for two nights. They need to rest.

SEREBRYAKOV : Eh bien, qu'elles aillent se coucher et toi aussi. Laisse-moi. Je t'en prie Vania, n'insiste pas. Please, in the name of our past friendship, please²⁷⁹.

VOINITSKY : (*with an ironic smile.*) Our past friendship? Past?

SONYA : Enough, Uncle Vanya.

SEREBRYAKOV : (*to his wife*) Ne me laisse pas seul avec lui, il va me laisser mourir sous des flots de paroles²⁸⁰!

²⁷⁷ To give your life to scholarship, to pen, to podium, to share it with respectable colleagues – and then, suddenly, for no reason, to be buried alive here with common people talking drivel... I want success, fame, excitement. I'm in exile – yearning for the past, reading of other people's success, afraid of dying. I can't bear it – I don't have the strength. And now even my age is held against me.

²⁷⁸ No, don't leave me alone with him! He'll talk me to death!

²⁷⁹ Well, then let them go rest. But you leave too, please. No, don't protest. Please! In the name of our past friendship. Please. We'll talk some other time.

²⁸⁰ My dear, don't leave me alone with him. He'll talk me to death.

Acte III (extraits²⁸¹)

1. SEREBRYAKOV : Ah, here's *maman*²⁸²! Ladies and gentlemen, I begin (*pause*) I begin. I've invited you here today my friends to tell you that Inspector General is coming²⁸³! *Plaisanteries mises à part, je vous ai réuni pour affaires sérieuses. J'ai besoin de vos avis et [de] votre aide, et je sais que, comme toujours, je peux compter sur votre collaboration. Moi, je ne suis qu'un savant, un rat de bibliothèque, je ne connais rien aux choses pratiques et c'est pourquoi je m'adresse à toi Ivan Petrovitch, à toi Illia Illitch ainsi qu'à vous, Maman. Manet omnes una nox. Un de ces [quatre nous sommes vieux], ce qui revient à dire que nous ne faisons que passer ici par [hasard] et par la grâce de Dieu. Je suis vieux, je suis malade et j'ai décidé qu'il était temps de mettre ordre à mes affaires, pour autant qu'elles concernent la famille. Moi, ma vie est finie. [incompréhensible] mais j'ai une jeune femme, et une fille à marier, nous ne pouvons plus nier l'[incompréhensible] je propose que nous la vendions et si nous [incompréhensible] dans des obligations nous pourrions ainsi réaliser un revenu annuel de quatre à cinq pour cent, and there might be [maybe] more – which would permit us to buy a small country house in Finland*²⁸⁴.

VOINITSKY : Excuse me. I don't think I heard you correctly. Would you repeat what you just said?

²⁸¹ Van Itallie, *op. cit.* p. 81-84.

²⁸² En français dans la traduction de Van Itallie. Les italiques sont du traducteur.

²⁸³ I begin (*pause*.) I've invited you here today, my friends, to tell you the Inspector General is coming!

²⁸⁴ No. No jokes. I need your advice and help, all of you. I know I can count on your cooperation, as always. I'm merely a scholar, just a bookworm. I know nothing of practical matters. So I turn to you, Ivan Petrovich, to you Ilya Illyich, and to you, *Maman*. *Manet omnes una nox* – a single night awaits us all. We are here for a short while only, and by the grace of God. I'm old and sick. It's time to put my affairs in order. My life is finished, of course, so it's not a question of me. But I have a young wife, and a daughter to marry. (*pause*) To continue living here is not possible. We're not country people. On the other hand, we can't live in the city on the income from this property. If we were to sell the forest, we could do it only once. What we need is a plan for a guaranteed income. Well, I've made such a plan. In broad outline, ladies and gentlemen, as the estate brings only two per cent in revenue, I propose we sell it. If we convert the money from the sale into bonds, we realize four to five percent, maybe more – which would permit us to buy a small country house in Finland.

SEREBRYAKOV : Convert the money into interest-bearing bonds, and, if there's a surplus, buy a country house in Finland²⁸⁵.

VOINITSKY : No, not the Finland part – something you just said before that²⁸⁶.

SEREBRYAKOV : I propose we sell this estate.

VOINITSKY : I see. You want to sell the estate. Fine. A wonderful idea. And what becomes of us – of me, my old mother and Sonya?

2. SEREBRYAKOV : Mais pourquoi te mettre dans cet état, je ne comprends pas! Je ne prétends pas que cette solution soit idéale, et si tout le monde s'y oppose je n'insisterai pas²⁸⁷.

TELYEGIN : (*confused*) I not only greatly respect scholarship, your Excellency, but I'm related to it. My brother Grigori Ilyich's wife's brother, Mr. Konstantin Trofimovich Lakedemonov, who you may know, holds a degree of Master of Arts –

VOINITSKY : Not now, Waffles. This is business. (*to SEREBRYAKOV*) As a matter of fact, his uncle sold us the estate. Ask him.

SEREBRYAKOV : Pourquoi lui demanderais-je, pourquoi²⁸⁸?

VOINITSKY : We bought it for ninety-five thousand rubles. Father had only seventy thousand, so we were twenty-five thousand in debt. Now listen carefully. This estate could never have been bought at all if I hadn't given up my inheritance in favor of my sister, whom I dearly loved. And then it took me ten years of working like an ox to pay off the debt.

SEREBRYAKOV : Je regrette d'avoir soulevé cette question²⁸⁹.

²⁸⁵ Buy a small country house in Finland.

²⁸⁶ Something you said just before that.

²⁸⁷ I don't understand why you're in such a state. I don't say my solution is ideal. If everyone dislikes it, I won't insist.

²⁸⁸ Ask him what?

²⁸⁹ I'm sorry I brought it up.

VOINITSKY : If the estate is here, and free from debt – it's because of me. And now I'm old, and you want to throw me out.

SEREBRYAKOV : What are you trying to say?

VOINITSKY : For twenty-five years I ran this estate for you. I worked hard. I sent you money, like a good steward. And did you once thank me? For that whole time, from my youth 'til now, I received from you five hundred rubles a year, my wages – nothing! Did you once think to raise that amount by a single ruble?

SEREBRYAKOV : How was I to know? I'm not a practical man, I don't know about all that. You could have raised your salary yourself – whatever you needed.

VOINITSKY : Yes of course, why not steal? Have contempt for me – I didn't steal. I should have. I wouldn't be a beggar today.

MARIA VASILYEVNA : (*severely.*) *Jean*²⁹⁰!

TELYEGIN : Vanya, please, I'm trembling. We're all friends here. Stop it. (*He kisses him.*) Stop it, please.

VOINITSKY : Twenty-five years I lived like a mole within these walls, with my mother. All our feelings, all our thoughts, were for you. We talked of nothing but you and your writing. We were proud of you, we spoke your name with reverence. How many nights wasted reading and rereading your articles and books, for which today I have nothing but contempt?

TELYEGIN : Please, Vanya, I can't bear it any more.

SEREBRYAKOV : (*angrily*) *Je ne comprends pas. Qu'est-ce que tu veux à la fin*²⁹¹?

²⁹⁰ En français dans la traduction de Van Itallie. Les italiques sont du traducteur.

²⁹¹ What do you want from me? I don't understand.

3. MARIA VASILYEVNA : Écoute Alexandre²⁹².

SONYA : (*kneeling in front of MARYINA, hugging her close*) Nanny! Nanny!

VOINITSKY : *Maman*²⁹³! What shall I do? No, don't tell me. I know what to do. (*to SEREBRYAKOV*) You won't forget me! (*He goes out by the middle door. MARIA VASILYEVNA follows him*)

4. YELENA ANDREYEVNA : (*very moved, to her husband*) For God's sake, Alexander, make up with him, please.

SEREBRYAKOV : Yes alright, I'll talk to him. Je ne lui reproche rien, je ne suis pas furieux. Mais avouez tout de même que sa conduite est pour le moins étrange. Je vais le trouver²⁹⁴.

YELENA ANDREYEVNA : Essaie de le calmer. Sois gentil²⁹⁵.

Acte IV (extrait²⁹⁶)

1. SEREBRYAKOV : (*to VOINITSKY*) Eh bien, alors, ne jamais regarder derrière soi comme on dit. Ces quelques dernières heures j'ai vécu de telles expériences qu'en y réfléchissant, je crois que je pourrais écrire un livre entier sur l'art de vivre et le dédier à postérité. J'accepte tes excuses et je t'offre les miennes. Adieu²⁹⁷.

VOINITSKY : You'll receive the same amount you received before – regularly. The same.

²⁹² Listen to *Alexandre*.

²⁹³ En français dans la traduction de Van Itallie. Les italiques sont du traducteur.

²⁹⁴ I'm not accusing him. I'm not angry. But you must admit his conduct is strange, to say the least. Alright, I'll go find him (*he goes to the middle door*.)

²⁹⁵ Try to calm him. Be gentle (*She follows him*.)

²⁹⁶ Van Itallie, *op. cit.*, p. 91.

²⁹⁷ (*to VOINITSKY*) Well, "no regrets", as they say. I've been through so much in these last hours, I believe I'll write a book about it – on how to live. I accept your apologies, and I offer you mine. Farewell. (*He exchanges a ceremonial three kisses with VOINITSKY*.)

(YELENA ANDREYEVNA *kisses* SONYA)

SEREBRYAKOV : (*kissing* MARIA VASILYEVNA's hand) *Maman*²⁹⁸.

MARIA VASILYEVNA : (*kissing him*) *Alexandre*²⁹⁹, faites vous faire un nouveau portrait de vous et envoyez-le-moi. Vous savez combien vous m'êtes cher³⁰⁰.

TELYEGIN : Goodbye, Excellency. Don't forget us.

SEREBRYAKOV : (*kissing his daughter*) Farewell, everyone. Goodbye. (*shaking* ASTROV's hand) I respect your ideas, your enthusiasm and good intentions. But allow an old man to give you some advice – you must work. That's the key word, my friends – *le travail*³⁰¹. (*He bows to everyone.*) *Bonne chance*³⁰². (*He goes accompanied by* MARIA VASSILYEVNA *and* SONYA)

²⁹⁸ En français dans la traduction de Van Itallie. Les italiques sont du traducteur.

²⁹⁹ En français dans la traduction de Van Itallie. Les italiques sont du traducteur.

³⁰⁰ *Alexandre*, have a new picture taken of yourself, and send it. You know how dear you are to me.

³⁰¹ Work.

³⁰² Good luck.

Annexe III – Réception critique

Robert Lévesque, « Un Vania vif, une distribution exceptionnelle », *Le Devoir*, 3 mars 1983, p. 9.

Un Vania vif, une distribution exceptionnelle

par Robert Lévesque

Oncle Vania, d'Anton Tchekhov, dans une autre traduction de Michel Tremblay. Mise en scène d'André Brassard, décor de Guy Neveu, costumes de Mérédith Caron, éclairages de Michel Beaulieu. Avec Jean-Louis Roux (Vania), Rita Lafontaine (Sonia), Jean Gascon (Sérébriakov), Michelle Rossignol (Eléna), Gilles Renaud (Astrov), Huguette Oigny (Maria), Jean Archambault (Téléguine), Sylvie Heppel (Marina), Pierre Pilon (violoniste). Une coproduction du Nouveau-Monde et du Centre national des arts. Au TNM du mardi au dimanche.

André Brassard, dans une mise en scène d'un réalisme saisissant, où les acteurs de ce drame de Tchekhov se déplacent nerveusement, s'assoient un instant, se lèvent rapidement, se guettent, s'interpellent et se fument, vient de signer l'un des plus remarquables moments de théâtre que l'on ait vu depuis plusieurs années.

Brassard fait habilement intervenir l'auteur de Vania qui, sous les traits d'Astrov, assis à cette grande table autour de laquelle tout va se dérouler, ouvre et ferme cette représentation en laissant tomber, grave, les indications scéniques. Alors que Vania et Sonia se blottissent à l'avant-scène, Astrov-Tchekhov dit : « Le rideau tombe lentement », et cette absence de rideau, ce silence, ce noir qui se fait, ce souffle qui va s'éteindre, c'est le théâtre saisi dans sa fragilité et son envoûtement.

C'est comme si l'on venait nous dire : « Ce n'est pas fini mais il faut partir ». On se sent soudain abandonnés par ces êtres, Vania, Sonia, Eléna, Astrov qui viennent de vivre devant nous mille blessures fines. Ce sentiment, essentiel dans tout le

théâtre de Tchekhov, surgit vivement de la représentation de cet *Oncle Vania* à qui Brassard a donné une intensité remarquable.

Son Vania est vif. Constamment les personnages sont surpris dans leurs hésitations, leurs excès, leurs ridicules. Vania traverse la grande maison comme s'il suivait une étoile, il tombe à genoux sans retenue devant la belle Eléna, sa chevelure est mal coupée comme s'il venait d'égarer ses ciseaux, il lance un cri fort déplacé qui semble lui avoir échappé alors que Sérébriakov plastronne, il est constamment en état de grande nervosité, et à ce Vania lunatique, plus désespéré qu'amer, plus brisé que révolté, plus fragile que rancunier, qui capitulera avec dérision devant l'échec de sa tentative de tuer Sérébriakov, Jean-Louis Roux donne une force extraordinaire, une présence terrible. Il s'agit d'une très grande performance, la plus remarquable peut-être de la carrière de Jean-Louis Roux.

Rita Lafontaine réussit également une très grande performance. Dans le rôle de Sonia elle est d'une telle sensibilité retenue, d'une telle intelligence qu'on ne peut imaginer une Sonia aussi parfaite. Dans cette scène où elle révèle à Eléna son amour pour Astrov, Rita Lafontaine sait mêler spontanéité et crainte comme une très grande actrice, et à la fin, s'asseyant avec Vania à l'avant-scène, se serrant contre lui qui désespère de vivre, exultant pour lui d'une joie malheureuse mais sincère, lui promettant le repos, Rita Lafontaine est prodigieuse et réussit avec cette Sonia l'un de ses grands rôles à la scène.

Et Jean Gascon dont la voix frappe aux murs du grand bateau de la salle, Sérébriakov détestable à souhait, il est aussi parfait. Et Michelle Rossignol en séductrice paresseuse, et Gilles Renaud, Astrov inquiet, mal à l'aise, plus malheureux que tous les autres peut-être, quels comédiens ! André Brassard a réuni pour ce Vania inoubliable quelques-uns des plus grands acteurs d'ici qui ont donné à cette production, et fort généreusement, tout leur talent, qui est exceptionnel.

Le décor de Guy Neveu est l'une des plus belles choses que l'on ait vu sur une scène de Montréal depuis fort longtemps. Cette grande maison sombre, confortable, on y pénètre peu à peu par d'habiles glissements de rideaux. On devine des escaliers, des corridors, on sent la profondeur de la grande maison de 26 pièces. Michel Beaulieu a dressé au-dessus du décor une forêt de projecteurs qui rend à l'ensemble toute la place au théâtre, à sa magie. Et les costumes de Mérédith Caron sont tous, en particulier les robes d'Eléna, des réussites.

La traduction que signe Michel Tremblay, en collaboration avec Kim Yaroshevskaya, est très respectueuse. On n'a pas voulu changer (aux textes des Pitoëff ou d'Elsa Triolet) pour changer, et on a ici et là fait quelques trouvailles heureuses, comme lorsqu'Eléna disait à Vania au début du troisième acte : « Vous bourdonnez. » Tremblay lui fait dire : « Vous bourgonnez. »

Cet *Oncle Vania* est sans doute l'une des meilleures mises en scène qu'a signées Brassard. Il prouve avec ce Tchekhov sombre et vif qu'il est très certainement un grand metteur en scène.

John Hare, « New French translation is expressive, haunting », *The Citizen*, 12 mars 1983 [page manquante].

New French translation is expressive, haunting

By John Hare
Citizen correspondent

The audience sat silent for a moment and then the applause burst out. Yes, we had just witnessed a good theatrical event, a production of Chekhov's *Dadya Vanya*, *Uncle Vania*, in a new French translation by Michel Tremblay.

Considered Chekhov's most dramatically expressive and dense play, it shows the courage and hope that can spring from even the very depths of despair and frustration.

For those who think of Tremblay as a very modern playwright, it might come as a surprise to realize that he has a deep and artistic sense of language.

He has adapted a number of plays in the past with success, but with his new version of *Uncle Vania*, he has reached a high plateau. We can almost hear the Russian steppes.

André Brassard, the director and initiator of this project, has finally come up with a production worthy of his talent. And working with Le Théâtre du Nouveau Monde, still our première company, he has been able to assemble a cast with some of the best and most experienced actors in Quebec.

Brassard, who is younger than any of them, has succeeded in bringing them together by imposing a certain discipline without losing the spark of genius that each possesses.

They come to us in a marvellous setting; the reconstruction of a lonely house in the Russian countryside. Guy Neveu has avoided the temptation to give a too realistic reconstruction, but rather we are confronted with a stylized representation that does not overpower the actors. Also Pierre Pilon's haunting violin music adds to the melancholy atmosphere.

Oh yes the cast, they are names to conjure with; when will we see their likes again?

First there is Jean-Louis Roux as Vania, an eminently tragic figure, realizing that all the sacrifices he has made for his brother-in-law, the great professor Serebriakov, have been wasted. The professor is nothing but a sham; Vania becomes in the hands of Roux, a figure who cuts close to many of us in the audience. His tragedy is real and palpable. What a performance!

Then we have Gilles Renaud as Astrov, the idealistic doctor, who is trying to save the forests for future generations.

This virile figure has his moments of doubt, but he is quickly caught up once again with his vision.

His attraction to Elena, the professor's young wife, seems so natural and agonizing. Michelle Rossignol as Elena projects a latent sexuality that gives this emotion substance.

In the supporting roles, Jean Gascon as the professor projects the necessary bitterness at his infirmities and his age. And I cannot forget the deep humanity of Sylvie Heppel in the role of the old nurse Mariana. Huguette Oligny adds a sparkle of humour as the mother-in-law, as does Jean Archambault.

Finally, I am not sure how to react to Rita Lafontaine's interpretation of Sonia, the professor's daughter. Her pronunciation was quite vulgar at times and reminded me more of Tremblay's Quebec plays than of Chekhov. In fact, it contrasted sharply with the other actors. However, she does have the necessary stage presence.

Uncle Vania is a haunting play, a tour-de-force of atmosphere with very little action. André Brassard has purposely slowed down the rhythm even more in order to further increase the melancholy.

And although this involves certain risks from the point of view of an audience's reactions, I feel that it serves to give Chekhov's drama even more substance.

Oh, by all means go to the National Arts Centre this week, do not miss *Uncle Vania*!

Edgar Demers, « On s'ennuit [sic] avec Oncle Vania », *Le Droit*, 14 mars 1983, p. 28.

On s'ennuit avec «Oncle Vania»

«ONCLE VANIA», d'Anton Tchekhov, traduction de Michel Tremblay avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya, mise en scène d'André Brassard, au Théâtre du Centre national des Arts, à 20h, jusqu'au samedi 19 mars.

par Edgar Demers

Est-ce coïncidence ou planification, mais présentement au CNA il se joue deux oeuvres d'Anton Tchekhov, «The Wood Demon» («L'esprit des forêts») par la troupe de langue anglaise et «Oncle Vania» par le groupe francophone. La première pièce est l'ébauche de la seconde. Les chercheurs académiques comme les étudiants en théâtre en auront pour leurs roubles. Pour le grand public, celui qui va au théâtre pour autre chose que de l'étude, eh bien, ce sera tout autre.

Les personnages dans l'une et l'autre pièce, surtout dans «Oncle Vania» puisqu'il sera question de cette oeuvre, s'ennuient et endurent leur sort. Malheureusement, cet ennui dépasse la scène et déverse sur l'auditoire.

Ils s'ennuient et nous aussi...

Il faut tout de même faire une nuance importante. Parfois, cet ennui a quelque chose de bienveillant parce qu'il provient de l'art même des interprètes qui triomphent de ce que leur impose l'auteur. En somme, ils personnifient l'ennui sans être ennuyant. Cela tient des faits d'armes.

Mais aussi souvent le spectateur, surtout celui qui n'a pas été initié à l'anti-théâtre de Tchekhov ou aux pièces tchékhoviennes avec ses anti-héros et anti-héroïnes en plus des idées bien particulières de l'auteur sur le théâtre, eh bien, celui-là s'ennuiera éperdument. Même l'initié n'est pas à l'épreuve de l'ennui.

A notre avis, le théâtre peut tout se permettre, sauf d'ennuyer. On comprendra que de Tchekhov nous retenons une citation de l'auteur: «Je ne suis pas un dramaturge». En effet, ses pièces font plus radiophoniques que théâtrales. Au théâtre, il est un romancier qui emploie du dialogue.

Et quel metteur en scène n'est pas tenté par les pièces de Tchekhov à cause de leur quasi-impossibilité à réussir?

Après un si long détour, nous voici à la production d'«Oncle Vania» dans une mise en scène d'André Brassard. Cette présentation en collaboration avec le Théâtre du Nouveau Monde laissait prétendre à peut-être quelque chose de révolutionnaire dans la façon de faire passer Tchekhov dans les années 80, près de 90 ans après la création.

Il n'en est pas ainsi dans «Oncle Vania». Brassard n'est pas allé assez loin.

D'abord, cette traduction de Michel Tremblay, c'est quoi au juste. Tremblay, qui ne connaît pas le russe à ce que nous sachions, a plutôt traduit Kim Yaroshevskaya, qui a vécu en Russie jusqu'à l'âge de 10 ans. Il faut y voir une manière de garder les droits d'auteurs au Canada, et ceci, malgré certains passages vibrants qu'il ne nous est pas permis de comparer avec d'autres traductions sans texte devant nous.

Toutefois, nous nous demandons pourquoi ce prologue et cet épilogue du médecin Tchekhov? Et ce violoneux ajoute autant à l'atmosphère qu'il agace à la fin. Il évoque davantage le Mont-Tremblant que les steppes.

Quant au décor de Guy Neveu, il parle à l'oeil, surtout lors de certaines scènes à cause des éclairages pleins d'atmosphère de Michel Beaulieu, mais ne sert pas l'intention de l'auteur qui préfère de grandes pièces isolant les personnages. Les costumes de Mérédith Caron sont dans la note et parfois superbes.

Ah si seulement Brassard avait poussé plus loin, mais pas dans le sens de cette scène entre Astrov (joué par un Gilles Renaud un peu mal à l'aise, pas assez fougeux dans la balance de l'oeuvre) et Eléna (une Michelle Rossignol suffisamment froide, distante et faible à la fin) qui se retrouvent sur la table devant un Vania tourmenté.

Jean-Louis Roux est magnifique en Vania. Il sait doser la burlesque et le tragique de ce difficile personnage.

Les personnages d'«Oncle Vania» optent pour endurer leur mal. Les auditoires auront-ils cette même endurance?

Martial Dassylva, « *Sur le fond, ça n'a pas changé!* Les artistes sont là pour changer le monde », *La Presse*, 19 mars 1983, p. E1 et E6.

MICHEL TREMBLAY

« Sur le fond, ça n'a pas changé! »

■ En cette fin de saison, Michel Tremblay est gâté. Il vient de recevoir une bourse de travail, qui lui permettra de s'envoler le 2 mai vers Paris pour y écrire le quatrième tome de sa série de romans sur le Plateau Mont-Royal. Entre-temps il pourra assister à la reprise de *A toi, pour toujours*, ta *Marie-Lou* par le Théâtre Populaire du Québec, au lancement de *Oncle Vania* au Théâtre du Nouveau Monde et peut-être aussi à une reprise par une jeune troupe de l'adaptation théâtrale de *C'tà ton tour*, *Laura Cadieux*. Et il y a aussi son roman *Thérèse et Pierrette à l'Ecole des Saints-Anges* qui vient de sortir à Paris et qui, paraît-il, a été bien reçu par la critique.

C'est au Centaur que les amateurs de théâtre pourront voir la nouvelle production de *A toi, pour toujours*, ta *Marie-Lou* du Théâtre Populaire du Québec. Du 23 au 27 mars prochain. Cinq représentations qui seront données à guichet fermé.

André Montmorency est responsable de la nouvelle mise en scène de la pièce qui sera interprétée par Nicole Leblanc, Pierre Dufresne, Danielle Fichaud et Louis Bourque. Michel Demers a fait la scénographie du

spectacle et Robert Marien en a écrit l'accompagnement musical.

Passages chantés

Justement, Tremblay se déclare enthousiasmé par une initiative prise par Montmorency dans le traitement de *Marie-Lou*: « Physiquement, la



MARTIAL
DASSYLVA

production est à peu près la même chose que les précédentes. Je suis toutefois très content de voir que Montmorency ose faire chanter tous les *flash back* comme à l'opéra. Brassard et moi, on a toujours pensé que la pièce était très près du langage chanté.

« Que quelqu'un ait le courage de mettre de la musique dans ça, c'est vraiment très bien. Pour le moment on ne sait pas si ça va marcher. Mais ne sont respectables que les artistes qui se mettent en éternel danger. »

Sur cette belle phrase digne de figurer dans une anthologie, Tremblay

rappelle le fait qu'on a dit et répété que *Marie-Lou* était sa meilleure pièce.

« Je ne sais pas si c'est ma meilleure. C'est bien évident que c'est une pièce bien faite. Si on me disait que le tryptique est le meilleur, là je serais bien content. »

« Ça me flatte, bien sûr, finalement, quand on dit que c'est ma meilleure. Et l'expérience tentée par Montmorency me confirme dans ce que j'ai toujours dit, à savoir que la langue québécoise est une langue très lyrique. »

Il faut signaler ici que *Marie-Lou* fait partie d'un cycle de trois pièces, les deux autres étant, *Sainte Carmen de la Main* et *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*.

A toi, pour toujours, ta *Marie-Lou* a été créée en 1971 au Théâtre de Quat'Sous, avec Hélène Loiseleur, Lionel Villeneuve, Luce Guilbeault et Rita Lafontaine. Dans une mise en scène d'André Brassard naturellement.

Dix ans après

Comment perçoit-il la pièce, plus de dix ans après sa création? « Je n'ai rien vu encore de la production

SUITE EN E 6

MICHEL TREMBLAY

Les artistes sont là pour changer le monde

SUITE DE E 1

du TPQ. Mais j'ai écouté il n'y a pas longtemps l'enregistrement de la dernière représentation donnée à Bruxelles lors de la tournée européenne de la pièce et j'ai l'impression que celle-ci va être plus difficile à prendre maintenant qu'à la création.

MARTIAL DASSYLA

Pourquoi?

«C'est une pièce qui m'étonne. A cause précisément de la violence qu'on y trouve. Car depuis que j'écris des romans, je suis moins «rough».

«En l'écoutant, j'y ai découvert une violence verbale qui est maintenant rare dans notre théâtre. A l'époque, la violence faisait partie d'un mouvement global de théâtre. Les gens s'y étaient habitués d'une certaine façon.»

Et il continuera: «Des pièces comme *les Belles-Sœurs*—Tremblay confirmera ici que cette pièce sera produite la saison prochaine par André Brassard à Ottawa et présentée par la suite à la Nouvelle Compagnie Théâtrale et au Théâtre du Bois de Coulange—et comme *Marie-Lou* sont des pièces d'époque au niveau d'un certain folklore, au niveau des détails, mais par dans leur fond.

«Bien sûr qu'aujourd'hui, il y a des choses qu'on ne disait pas tout haut, notamment en tout ce qui concerne la sexualité. A l'époque, on mettait tout sur le dos de la religion, maintenant il y a toujours des problèmes, mais on met ça sur le dos des hommes. De toute façon le Bon Dieu a été inventé par des hommes.»

Et Tremblay de rappeler qu'à l'occasion de la tournée de *Marie-Lou* en Europe, il s'est rendu compte que la pièce avait la même résonance qu'ici, des jeunes dans la vingtaine leur faisant remarquer que Léopold et Marie-Lou étaient des calques de leurs parents.

«Les artistes sont là pour changer le monde, affirme ensuite Michel Tremblay. Mais ce n'est pas parce que les choses ont été dites que ça a changé. Maintenant, la sexualité n'est plus nommée comme elle l'était au théâtre il y a dix ans, mais ce n'est pas parce



photo Pierre McCann, LA PRESSE

qu'elle n'a pas besoin d'être nommée qu'elle va bien.»

Evidemment, il n'est pas question de sexualité dans *Marie-Lou*. Le destin des deux filles de Marie-Louise et de Léopold, Manon et Carmen, est aussi en cause. A cet égard, Tremblay avouera qu'il a été frappé par une réflexion d'André Montmorency selon laquelle il faut, en principe, prendre ces deux derniers personnages comme deux entités autonomes, mais qu'en montant la pièce on ne peut pas faire abstraction de cette nécessité de faire sentir leur évolution et leur aboutissement. «Tout le cycle se fait dans la schizophrénie», d'ajouter Tremblay qui souhaite qu'un jour un producteur monte les trois pièces du cycle en même temps.

Une traduction

d'«Oncle Vania»

A propos de la pièce de Tchekhov (*Oncle Vania*) qui prend l'affiche vendredi prochain au TNM, Tremblay note tout d'abord l'actualité de sa thématique écologiste. Il précisera ensuite que son travail n'en a pas été un d'adaptation mais de traduction.

«On a passé cette période où il nous fallait tout ramener à nous autres. Brassard trouvait que le texte d'Elsa Triolet est trop pompeux et que ça aurait été un mau-

vais service à rendre à Tchekhov que de la monter dans ce français-là. Il voulait un français qui soit plus parlable pour les acteurs.»

Tremblay a donc fait une traduction de Tchekhov en partant (et en s'écartant) de celle d'Elsa Triolet et en s'aidant de deux traductions anglaises et des contrôles réguliers de la comédienne Kim Yaroshevskaya, qui est comme chacun sait d'origine russe.

«Elsa Triolet a rendu ce texte-là indirect, alors que Tchekhov, c'est direct. Chaque fois que j'ai soumis mon texte à Kim, elle m'a incité à simplifier.

«C'est écrit en français international. Enfin, le français international parlé ici (Avez-vous remarqué que, vous et moi, quand on se parle, on parle le français international, mais qu'on ne construit pas nos phrases comme les Français?). Et on ne pourra pas dire que c'est du Tremblay.»

Martial Dassylva, « "Oncle Vania" au TNM, ou l'optimisme désabusé », *La Presse*, 2 avril 1983, p. B6.

« ONCLE VANIA » AU TNM

Ou l'optimisme désabusé

Oncle Vania d'Anton Tchekhov. Traduction de Michel Tremblay, avec la collaboration de Kim Yarot hevskaya. Mise en scène d'André Brassard. Décors de Guy Neveu. Costumes de Mérédith Caron. Éclairages de Michel Beaulieu. Musique de Pierre Pilon. Avec Gilles Renaud (Astrov), Sylvie Heppel (Marina), Jean-Louis Roux (Vania), Jean Gascon (Serebriakov), Jean Archambault (Téleguine), Rita Lafontaine (Sonia), Michelle Rossignol (Hélène), Huguette Oligny (Maria) et Pierre Pilon (violoniste et valet).

■ Tout le monde, ou à peu près, dans *Oncle Vania* se plaint du temps, de la chaleur, du voisin ou de la parenté. Le docteur Astrov déplore l'incompréhension de ses concitoyens qui font peu de cas de ses préoccupations écologiques. Vania reproche à son entourage de l'avoir écrasé et de l'avoir empêché de se réaliser. Le professeur en retraite Serebriakov, que le manque d'argent a obligé à se réfugier en province chez les parents de sa première femme, regrette les honneurs que, prétend-t-il, il avait auparavant. Jusqu'à Téleguine, cette espèce de parasite professionnel, qui évoque le bon vieux temps et se sent mal dans sa peau.

MARTIAL DASSYLVA

Voilà, je pense, le grand mot lâché: dans cet univers bourgeois fin de siècle, personne n'est à l'aise dans sa peau comme dans son univers social immédiat. Et j'ai toujours pris avec beaucoup de suspicion ces grandes protestations d'optimisme que Tchekhov met dans la bouche ou du docteur Astrov ou dans celle de

Sonia. Contrairement à André Brassard, je ne pense pas que *Oncle Vania* soit un oeuvre chargée d'espoir, une oeuvre optimiste.

Ce me semble plutôt être un témoignage génial sur les contradictions de l'âme russe, cette âme qui oscille constamment entre le désespoir et l'idéalisme, entre le désabusement et l'angélisme, entre la nostalgie du passé et l'espérance de l'avenir. Au fond, *Oncle Vania* est une pièce sur le tempérament et l'humour russes.

Et c'est ce que l'admirable production mise en scène par André Brassard, avec le concours d'une très forte équipe de comédiens et d'une puissante équipe technique, traduit avec le plus de clarté et d'éloquence.

Admirable, la production l'est tout d'abord au niveau sa conception générale, Brassard ayant, à mon point de vue, su trouver le juste rythme qu'il fallait pour créer l'atmosphère désirée et désirable, l'atmosphère —une atmosphère très bien évoquée par la très sobre traduction de Michel Tremblay— entourant des gens qui s'ennuient et qui passent une bonne partie de leur temps à le répéter. Dans son décor, Guy Neveu a résolu avec élégance le problème des différents changements de lieu, tout en permettant à Brassard de réussir des effets de mise en scène et de lecture tout à fait cohérents. Et en

s'aidant, bien sûr, des magnifiques costumes de Mérédith Caron et de l'excellent accompagnement musical de Pierre Pilon et à l'occasion, de Jean Archambault.

Admirable, cette production l'est peut-être avant tout à cause de sa distribution, une distribution de gros canons, où les vieux routiers et les étoiles montantes se côtoient et se complètent merveilleusement.

Je ne suis pas tout à fait d'accord, par exemple, avec la conception que Jean Gascon se fait du rôle du professeur Serebriakov. Mais il faut bien admettre que sa prestation a belle allure. Dans le rôle d'Astrov, Gilles Renaud est parfait et dans celui de Vania Jean-Louis Roux est hallucinant et pathétique à souhait. Sylvie Heppel compose une Marina anecdotique mais charmante, Michelle Rossignol est impeccable dans le rôle d'Hélène et Rita Lafontaine étonnante dans le rôle de Sonia. J'ai cependant un faible pour Huguette Oligny qui a accepté d'interpréter le très petit rôle de Maria, la mère de Vania et la belle-mère de Serebriakov, et qui le fait d'une façon extraordinairement amusante.

Une production comme celle d'*Oncle Vania* risque de réconcilier pas mal d'amateurs de théâtre avec le TNM. C'est, en tout cas, la grâce que je lui souhaite

Marianne Ackerman, « TNM's captures Chekhov's genius in memorable vivid "Uncle Vania" », *The Gazette*, 4 avril 1983, p. C3.

TNM captures Chekhov's genius in memorable, vivid 'Uncle Vania'

By **MARIANNE ACKERMAN**
Special to The Gazette

There's a line in Chekhov's *Uncle Vania* about future generations who might find a way to be happy. They'll despise us for having lived in so stupid and tasteless a fashion, Dr. Astrov predicts. He need not have worried, for as Théâtre du Nouveau Monde's superb French production of the play so richly verifies, the pettiness, absurdity and missed opportunities of life in Chekhov's provincial Russia are neither contemptible nor foreign to a modern audience.

Under André Brassard's immensely detailed direction, that world is brought to life with humor and compassion. People always claim that Chekhov is a very funny playwright. Brassard has managed to prove it. He has achieved that fine balance of farce and pathos which struggles inside every character, every scene, nearly every speech.

Motley household

First produced in 1899 with the subtitle, *Scenes from Country Life*, the play — entitled *Uncle Vanya* in English — catches a motley household at a time when it's too late to forgive but

too soon to forget what might have been. Sonia, a young girl, lives with her father, an aging professor, and his second wife, Helena, who has charmed both Sonia's Uncle Vania and Dr. Astrov, a visitor. Sonia loves Astrov.

Not much happens, except that the possibility of happiness and change flits above their heads long enough to reveal its sweet promise, then is gone, leaving them clutching, swooning, lamenting, forced to see that fate is not some abstract power but a series of little mistakes, bad timing, and delusions accumulated over the teas and vodkas of a lifetime. In Chekhov, being "only human" is both curse and excuse.

As Vania, Jean-Louis Roux is excellent from the middle part in his yellow page-boy haircut to the laced boots and long underwear sticking out from under a bulky bathrobe. He's a perfect study of clutzy manhood who drops to his knees whenever he's alone with the hopelessly bored Helena.

Vania's soliloquies are a bit like *Candid Camera*. His fondling of the porch post while talking of loving Helena is hilarious, yet pathetic, for Vania's dream self is just as clumsy and ridiculous as the quotidian.

Michelle Rossignol as Helena, the

beauty of the play, is a formidable presence who turns every man's head from introspection. By casting Rita Lafontaine as Sonia, the unrescued Cinderella, Brassard has doubled the irony. Sonia's self image as a plain, unattractive girl is reinforced by Astrov's failure to love her.

Of all the men, it's Astrov (Gilles Renaud) who comes closest to escaping the threat of farce which looms over every sincere and passionate moment. Yet even he plunges to one knee while declaring lofty sentiments for Helena, clutching at her satined waist as he speaks.

Being faithful

Jean Archambault plays the moping Telegruin whose wife ran off with another man the day after their wedding. He's spent a lifetime being faithful to her and supporting the lover's children. "I've lost my happiness," he says, "but I've still got my pride ... What's she got left?"

With Jean Gascon as the pompous professor Serebriakov, this exemplary production offers not only a chance to see some of Quebec's finest talents working together, but a rare opportunity to experience the genius of Anton Chekhov as he deserves to be played.

Marc Doré, « L'accent français au théâtre », *Le Devoir*, 2 novembre 1993, p. A6.

L'accent français au théâtre

J'avais vu au TNM *Oncle Vania*, de Tchekhov, montée [sic] par Brassard dans une traduction de Tremblay, mais jouée [sic] avec la diction française. J'ai vu il y a trois ans encore *Oncle Vania* montée par Louis Fortier [sic], dans une traduction de René Gingras mais jouée encore avec la diction française. Je viens de voir ces jours-ci, encore du Tchekhov, comme une belle fête dont on verrait l'envers et l'endroit, sous le titre de *Comédie russe*, un texte de Pierre-Yves Lemieux monté par Serge Denoncourt mais joué avec la diction française.

Y a-t-il une diction québécoise? René Lévesque ne parlait-il pas avec cette diction, entendue partout également à travers le Québec, et sans véhiculer son régionalisme?

Sans limites, il a beaucoup dit de nous. Pourquoi donc nos auteurs traducteurs sont-ils joués avec une autre diction que la nôtre?

Notre façon de parler peut véhiculer la pensée de Shakespeare, de Strindberg, de Pirandello, de Tchekhov, etc.

Est-ce un autre coup d'intimidation des classiques? Une forme de colonialisme? Un manque d'oreille? Ou, encore plus grave, une sorte de mépris de nous-mêmes?

Si les comédiens nous parlaient, nous serions, qui sait, peut-être plus nombreux à former l'auditoire?

Comment notre langue, sans être affectée, peut-elle communiquer les auteurs classiques étrangers? C'est là une question à laquelle les comédiens, les écoles de théâtre et les metteurs en scène devraient prêter une oreille attentive. Il est grand temps de donner un corps à notre esprit, de même qu'un esprit à notre corps avec une parole au son des Français d'Amérique.

Marc Doré, Professeur

Conservatoire d'art dramatique de Québec

Québec, 26 octobre 1993.

Pat Donnelly, « Podrey and Roux face off in Centaur's Uncle Vanya », *The Gazette*, 8 mai 1993, p. E1 et E13.

Podbrey and Roux face off in Centaur's Uncle Vanya

PAT DONNELLY
GAZETTE THEATRE CRITIC

It's the acting match of the season: Maurice Podbrey, artistic director of Centaur Theatre for the past 25 years, versus Jean-Louis Roux, co-founder of Théâtre du Nouveau Monde, former general director of the National Theatre School, and éminence grise of Quebec francophone theatre.

These distinguished representatives of our two solitudes are about to face off in Anton Chekhov's *Uncle Vanya*, opening Thursday at Centaur. While testing each other's talents, they're playing deadly rivals. Podbrey, who plays the title role, even takes a potshot with a pistol at Roux, who plays Professor Serebriakov.

This will undoubtedly be the first time in Canadian history that one holder of the Order of Canada has attempted to shoot another — at least, for theatrical purposes.

Podbrey is a Member of the Order of Canada, while Roux is a Companion of the Order. That places Roux two notches higher, as Podbrey humbly pointed out during a recent joint interview in the Centaur lobby. "I only aspire to what he has already achieved."

It may not look like a fair fight, with Podbrey having the home-court, first-language, and lead-role advantages in *Uncle Vanya*. But don't underestimate Roux. He's been known to steal an entire play with a single line.

Although having Roux in the *Vanya* cast is a brilliant coup for Centaur, Podbrey is unfortunately unable to take credit for thinking it up in advance. "It's one of these felicitous things that happen," he said.

It was only when another actor,

~~Arone Tager~~, dropped out of rehearsal a couple of weeks ago, that Roux's name came up. Fortunately, he was available and willing.

Roux is thrilled to be working in English again and to be making his debut on the Centaur stage. Although he's known Podbrey for many years through NTS — and they're really the best of friends — this will be the first time they have acted together.

"When Maurice phoned me, it was a shock," Roux confessed. "And I said, give me 24 hours to think about it. We met the day after with the director, Sacha (Alexander Marin). We discussed the character and the play. I told them that my first concern, outside of the difficulty of the part, was the language — and the short period I had to learn



Paired at last: Maurice Podbrey (left), Jean-Louis Roux.

PLEASE SEE **CENTAUR**, PAGE E13

CENTAUR Season-ending *Uncle Vanya* finally pairs Order of Canada winners Podbrey and Roux

CONTINUED FROM PAGE E1

the lines by heart."

So Marin came up with the idea of having Roux perform some of his lines in French. He argued that considering the social status of the professor, he probably spoke French fluently. It was the first language at the Czar's court at the time.

"This made it a little easier for me," said Roux, in carefully articulated English.

Few English roles

Roux said he hasn't performed that often, on stage, in English. The last time was in 1977 when he played the father in Michel Tremblay's *Bonjour à Bonjour* at the Saidye Bronfman Centre.

"I played two seasons with the Stratford company," he recalled. "The first one was in '56. That was the first time they did Henry V, with French-speaking actors playing the French court. I played Orleans at that time. Ten years later, when Jean Gascon was the artistic director of Stratford, they put on Henry V again. I played Burgundy during that second production and in Henry VI, as well, and Kurt in Strindberg's *Dance of Death*."

Roux has made five or six films in English, including *The Two Solitudes* and *The Pyx*, and a few television programs.

In French, he has done it all, in film, television, and theatre. He's Quebec's answer to Sir Laurence Olivier. One of his most memorable television roles was as Ovide Plouffe in the original *La Famille Plouffe*. Last season, he played a rivalling King Lear at TNM. He's also known for his translations of Shakespeare.

Checkhov is familiar territory to both Roux and Podbrey — Uncle

Vanya in particular. Roux once played the title role in French. Podbrey has played it before, in English, in the spring of '71 during Centaur's second season.

Why is Centaur doing Uncle Vanya again? Podbrey, whose remarkable talents as a theatre administrator have never been seriously questioned, yearns to be taken seriously as an actor. "When I met this Russian director, Alexander Marin, at NTS," Podbrey said, "I realized I could fulfil my dream of having one more crack at Vanya and maybe getting it right this time."

Evidently, he didn't do so badly the first time around. "Maurice Podbrey's Vanya is one of his best characterizations to date in this city," read *The Gazette* review of the time.

Centaur's first Uncle Vanya was a bicultural crossover experiment of another kind. It was directed by Jean-Pierre Ronfard (currently appearing as Poséidon in *Les Troyennes* at TNM).

Podbrey isn't the only member of the original cast to return. Griffith Brewer will be playing Waffles, the impoverished landowner, for a second time. Podbrey described Brewer, a character actor who doubles as Centaur's props-master, as "our mast in turbulent seas."

Grew a beard

Podbrey, whose last stage appearance was as a Jewish papa in A. Shayna Maidel, has grown a beard and dyed it auburn to play Vanya. "There's the age thing, you see," he explained. "Vanya is 47 in the play — although 47 at the turn of the century is probably 57 today. I turned 59 this past weekend. But it's a matter of creating the whole cast. We have Astrov, who's 37, played by Lubomir (Mykytiuk), who's beginning to thin a little on top. So I have to be a bit older than he and a bit younger than Serebriakov and definitely younger than my mother (Sheena Larkin)."

Of his approach to the character, Podbrey said, "Because the play is called Uncle Vanya, they expect Vanya to come on to the stage and, in a sense, to dominate the proceedings. But in fact, the man who turns up is a very disconsolate and unhappy man who's bordering on the absurd."

"What the audience will come to love is this man's humanity, ultimately. We don't seek to dominate the audience with a certain grandeur, we try to insinuate ourselves with our humanity."

Roux described his Serebriakov as "a very pompous man who has attained a very high social level, not necessarily through his real talent but through his charm."

Although renowned as a scholar, at the age of 70 Serebriakov's professional capacity is being questioned, especially by Vanya, who is infatuated with Serebriakov's attractive 35-year-old wife Yelena (Kari Matchette).

Asked whether he would have to age up to play Serebriakov, Roux laughed ruefully and shook his head. "I'll be 70 in less than three weeks."

Podbrey and Roux are equally enthusiastic about Marin's direction of the play.

An associate director of the Oleg Tabakov Theatre of Moscow, Marin, 35, is spending a year in Montreal, along with his wife and two sons. He recently directed Chekhov's *The Three Sisters* at NTS.

French Chekhov tends to be overly romantic, Roux said. In contrast, Marin's vision is sharper and closer to the true spirit of the work.

Podbrey said Marin's work is a "revelation" to him. "I thought I knew the play but he's brought a very fresh interpretation, very funny, very bold colors. None of the hassle of the minor-key sort of approach one is used to in English. It's high-definition Chekhov. It's hilariously funny. But the ending is still heartbreaking."

■ *Uncle Vanya* by Anton Chekhov, directed by Alexander Marin, opens Thursday at Centaur Theatre, 453 St. François Xavier St., and continues through June 6. Tickets range from \$19.50 to \$29.50. Tel: 288-3161.

Pat Donnelly, « Vanya director favors the frenetic approach », *The Gazette*, 15 mai 1993.

Vanya director favors the frenetic approach

PAT DONNELLY
GAZETTE THEATRE CRITIC

Next to Greek tragedies, the works of Anton Chekhov are probably the most efficient means of separating theatrical wheat from chaff. Done properly, they are an enlightening delight. Mishandled, they can be a dreadful bore.

To the credit of director Alexandre Marin, the cast assembled to surround Maurice Podbrey in his second attempt at the title role of Uncle Vanya – and to the credit of Podbrey himself – there's seldom a dull moment in the Centaur production.

English-language Chekhov is usually filtered through the British tradition, but this Uncle Vanya has a rich flavor of cultural authenticity. We hear the Russian language sung, and, in one memorable scene, the Russian spirit danced.

Marin, who's visiting from Moscow, required the services of a full-time interpreter (Svetlana Zylina) to work with the cast. His imagistic approach is very much in the modern eastern European style we see at theatre festivals.

At the Centaur, where a more prosaic style prevails, Marin's visual and aural tricks – soap bubbles raining from the ceiling, an operatic aria sweeping away a speech – retain genuine shock value. Seeing Podbrey double as a stagehand to revolve the sets in a dream-like scene change is alone almost worth the price of admission.

But for all his clever scenic flourishes, Marin, unlike Chekhov's buddy Constantin Stanislavsky, is not subtle. Stanislavsky was noted for his discreet use of sound. Marin risks sacrificing entire speeches to music.

More important, Stanislavsky



Maurice Podbrey, foreground, in a scene from Uncle Vanya: he'd be better if he weren't trying so hard.

REVIEW

was an actors' director, always emphasizing a "sense of truth" and the power of subtext. Since Chekhov plays hinge on hearts breaking over cold tea and sighs of ennui, a more superficial, auteur-director style betrays.

Still, there's much to be enjoyed in Marin's treatment of this venerable play chronicling the comic absurdities, quiet horrors and simple pleasures of provincial life in turn-of-the-century Russia.

As Serebriakov, the professor who has his household of in-laws revolving around him, Jean-Louis Roux maintains a tight balance of ill-temper, pomposity and charm. His outbursts in French serve the

situation well.

Armed with an affected rasp to his voice and a pained squint to his eye, Podbrey attacks the role of Vanya with verve. He has some splendid moments – such as the rose-toting Vanya's stunned reaction to witnessing a forbidden kiss. But he would be far more effective if he weren't trying so hard.

To be fair, some of his worst misdeeds, like Vanya's peripatetic fit in the final scene, appear to have been intentionally encouraged. Marin, perhaps taking his cue from the nurse's line, "They just honk like geese and then they calm down," favors the frenetic.

Some of his actors, however, wisely abstain. The graceful, icy control of Kari Matchette as Lena

is what makes the professor's idle young wife fascinating. Karen Bernstein is consistently convincing as Sonia, the professor's daughter, because she dares to underplay.

Although he sometimes goes over the top, Lubomir Mykytiuk remains a highly credible Dr. Astrov.

As usual, Griffith Brewer turns in a meticulous cameo, as the hapless Telyeghin. Maria Revelins-Zejmowna's portrayal of the nurse would be perfect if only she would speak up. And if Sheon Larkin weren't too young to be Vanya's mother, her Maryia would be fine.

■ *Uncle Vanya* by Anton Chekhov directed by Alexandre Marin is at Centaur Theatre, 453 St. François Xavier, through June 6. Tickets \$19.50 to \$29.50. Tel: 288-3161.

Marie Labrecque, « Fête de Famille », *Voir*, Montréal, 20 mai 1993, p. 34.

U N C L E V A N Y A

FÊTE DE FAMILLE

THEATRE

MARIE LABRECQUE
VOIR 20.5.93

Ici, Anton Tchekhov a souvent été synonyme d'ennui, trop de spectacles franchissant la mince barrière qui sépare la langueur mélancolique de la longueur soporifique. Comme si monter le dramaturge russe s'avérait mission impossible. Mais on ne peut certes pas accuser le *Uncle Vanya* présenté au Centaur de succomber à ce travers. La

pièce mise en scène par le Russe **Alexander Marin** est un objet théâtral surprenant et audacieux, qui impose une conception inusitée de l'écrivain. Sans unité de ton, le spectacle saute allégrement du grave au burlesque (même lors de certaines scènes supposément dramatiques), accentuant l'aspect satirique de la pièce et lui conférant même à certains moments une couleur carrément vaudevillesque.

Pourtant, si ces personnages qui gaspillent leur vie et s'agitent en vain peuvent paraître ridicules, le propos

d'*Uncle Vanya* n'est pas avant tout humoristique. Dans cette maisonnée de fin du XIX^e siècle, tout le monde est malheureux ou insatisfait de son existence. Amer et revenu de tout, Vanya (**Maurice Podbrey**) poursuit vainement de ses assiduités la belle Yelena (**Kari Matchette**), jeune épouse du vieux et pédant professeur Serebriakov (**Jean-Louis Roux**). Sa nièce, Sonia (**Karen Bernstein**), est amoureuse de l'idéaliste docteur Astrov (**Lubomir Mykytiuk**), lequel n'a bien sûr d'yeux que pour Yelena...

Alexander Marin a signé une mise en scène vivante et colorée, mais pas toujours bien maîtrisée, où les effets et le rythme prennent parfois le pas sur les mouvements de l'âme. Il privilégie un jeu plus en surface. C'est tantôt très réussi tantôt grotesque (la tentative de



UNCLE VANYA: DRÔLE DE DRAME

meurtre qui tourne au vaudeville). Omniprésente, pigée dans le répertoire classique, la musique est employée à tout propos pour rythmer ou créer un effet parodique. Le résultat est parfois totalement incongru: un air de Carmen vient endiabler une scène de séduction aux accents graves... Il faut attendre les images finales pour nous rappeler la morne vie de ces personnages.

Ce qui achève de saborder le drame, c'est la composition bouffonne de Podbrey. Pataud, dénué de subtilité, le Vanya du directeur artistique du Centaur est ridicule plutôt que pathétique. Comme si on avait voulu

exacerber son rôle de soupissant indésirable en lui donnant constamment l'allure d'un chien débarquant dans un jeu de quilles...

Le reste de la distribution est convenable, avec des mentions pour Bernstein, émouvante, et Matchette, solide. Jean-Louis Roux (qui a de longues tirades en français pour souligner la prétention de Serebriakov?) possède la force cassante et grincheuse du personnage. Cette tragi-comédie à la russe n'ennuie jamais. C'est déjà beaucoup...●

Au Centaur
Jusqu'au 6 juin
Voir calendrier Théâtre

Robert Lévesque, « Tchekhov burlesque et pathétique », *Le Devoir*, 25 mai 1993, p. B8.

Tchekhov burlesque et pathétique

UNCLE VANYA

D'Anton Tchekhov. Traduction anglaise de Jean-Claude Van Itallie. Mise en scène d'Alexandre Marin. Décor et costumes de Pat Flood. Avec Maurice Podbrey (Vanya), Kari Matchette (Éléna), Jean-Louis Roux (Serebriakov), Karen Bernstein (Sonia), Lubomir Myktyuk (Astrov), Griffith Brewer (Téléguin), Sheena Larkin (la mère de Serebriakov), Maria Revelins-Zejmowna (la nourrice). Une production du Centaur, à l'affiche jusqu'au 6 juin.

ROBERT LÉVESQUE LE DEVOIR

Il y a 22 ans Jean-Pierre Ronfard a signé une mise en scène de *Vanya* au Centaur et Jacob Siskin, à *The Gazette*, avait parlé d'un spectacle remarquable, qu'il jugeait le plus réussi de cette compagnie depuis sa fondation. Eh bien *Vanya* porte décidément bonheur au Centaur puisque ces jours-ci une nouvelle production de la pièce de Tchekhov, signée par un jeune metteur en scène russe, Alexandre Marin, est tout simplement stupéfiante, remarquable et audacieuse à la fois, burlesque et pathétique. Un travail de mise en scène qui est l'un des plus impressionnants de la saison.

On nous rabat les oreilles avec «les comédies» de Tchekhov, que Stanislavski aurait détourné de leur genre en accentuant leur gravité, leur tristesse. Il n'y a pas un metteur en scène aujourd'hui qui, en colloque ou en entrevue, ne vous dit pas que Tchekhov est «drôle», que le dramaturge se bidonnait en observant sa société. Soit, on veut bien le croire, et c'est fort juste, mais jamais je n'avais vu en scène, avant ce *Vanya* d'Alexandre Marin, la concrétisation du pari comique de l'auteur russe.

Avec cet *Uncle Vanya*, qui équivaut à une révolution artistique dans la manière



PHOTO GILBERTO DE NOBILE

Jean-Louis Roux (Serebriakov) et Sheena Larkin (Éléna) dans le meilleur spectacle qu'on ait pu voir au Centaur depuis des lunes.

habituelle du Centaur, Alexandre Marin n'a hésité devant rien pour faire ressortir le caractère comique de la pièce, jouant avec certains effets de scène, et même des trucs, pour aller chercher profondément ce qui est dérisoire, et même bouffon, dans les événements imprécis et dramatiques qui se déroulent ces deux jours-là dans la maison du professeur Serebriakov.

Le propre des chefs-d'oeuvre est d'être inépuisables. Le propre d'*Oncle Vanya* est d'être une pièce où l'on ne saisit jamais le coeur, le centre, ou le véritable enjeu, tellement tout se dissimule en plusieurs conflits, entre maints rapports subtils entre Vania et son beau-frère Serebriakov, entre les personnages féminins et le médecin Astrov, la figure d'Éléna prome-

nant sa lumière d'étrangère sur chacun des personnages du clan.

Alexandre Marin va droit au coeur du dérisoire de *Vanya*. Il envisage la pièce comme la pitoyable conjonction de destins ratés, celui de Serebriakov dont on s'aperçoit que la superbe n'est que façade de maison vide, celui de Vania qui a cru toute sa vie (il a 47 ans) à ce beau-frère lettré et lui a consacré temps et énergie en pure perte, celui de Sonia qui aime Astrov en vain et va vieillir seule avec son oncle. Le pari de rire devant ces destins pitoyables est le pari de la délicatesse du coeur. Comment faire autrement que rire devant ces échecs humains? Rire pour ne pas pleurer, comme on dit, rire pour contenir ses larmes, et rire beaucoup... Ainsi, par ce chemin du rire, on arrive droit au pathétique.

Dans sa mise en scène, où tout est joué assez vite, Alexandre Marin a plein d'idées pour soutenir son approche burlesque, comme le bouquet de roses rouges de Vania à l'acte trois, la chute des bulles d'air lorsque Serebriakov annonce qu'il vend la propriété, les papiers éparpillés dans le bureau de Vania, etc. Jamais ces idées ne restent au niveau du truc, parce qu'elles sont imbriquées dans une vision précise, effective, inventive, d'un *Vanya* absolument stupéfiant.

Dans la distribution, Maurice Podbrey reprend 22 ans plus tard le rôle-titre. Il est un peu vieux pour Vania, il joue mou, mais Marin a su jouer de ce manque de caractère et il s'en sort honnêtement. Jean-Louis Roux est Serebriakov avec tout le style possible, sec, hautain, au bord du ridicule, et sa gueule lorsqu'il surgit en scène, après le premier coup de revolver de Vania, est inénarrable, géniale.

Il est dommage de voir l'Éléna sans grâce de Kari Matchette, qui affaiblit quelque peu ce *Vanya* formidable, le meilleur spectacle que j'ai pu voir sur la scène du Centaur.

Catherine Hébert, « Serge Denoncourt et Luce Pelletier : les grands explorateurs », *Voir*, Montréal, jeudi 4 octobre 2001, p. 52.

Serge Denoncourt et Luce Pelletier

Les grands explorateurs

À mort Tchekhov! Le Théâtre de l'Opsis clôt son cycle de trois ans avec un programme double au cours duquel son auteur-fétiche passera un mauvais quart d'heure, victime d'une petite révolution russe, fomentée par ses propres personnages! Pour en finir avec le grand Anton, les metteurs en scène Luce Pelletier et Serge Denoncourt n'ont pas hésité à mettre l'Espace Go sens dessus dessous...

Le happening théâtral orchestré par L'Opsis débutera avec la présentation de *La Poste populaire russe*, une fable fantaisiste du jeune Oleg Bogaev, mise en scène par Luce Pelletier; pour se poursuivre avec (*Oncle*) *Vania*, une féroce relecture du Britannique Howard Barker, qui sera jouée... dans les gradins, devant 60 spectateurs assis sur scène! Un flash de Serge Denoncourt, qui a réussi à entraîner dans cette douce folie une distribution de haut calibre, dont les habitués du cycle (Catherine Bégin, Denis Bernard, Jean-François Casabonne...) et des nouveaux venus tels Paul Savoie et Albert Millaire. Les curieux devront agir avec célérité, puisque la soirée russe ne tiendra l'affiche que trois courtes semaines.

Attablés au café de l'Espace Go, les cofondateurs de la compagnie le confirment : pas question de terminer le cycle sans regarder vers l'avant. « Nous voulions ouvrir la porte aux descendants de Tchekhov, finir dans la contemporanéité », explique Denoncourt. Preuve que l'expérience a été concluante, s'il n'en tenait qu'à lui, L'Opsis entreprendrait l'an prochain un nouveau cycle... consacré au même auteur!

« Nous sommes heureux d'avoir formé une espèce de troupe étendue, constituée de comédiens et de concepteurs qui pouvaient continuer la réflexion avec nous d'un spectacle à l'autre, poursuit-il. C'est un luxe, ou plutôt une méthode, rare ici ».

Pour clore le cycle, nos deux russophiles ont opté pour des univers aux antipodes. De passage en Russie à la recherche d'enfants de plume de son auteur

favori, Luce Pelletier a découvert *La Poste populaire russe* grâce à son interprète, Fabrice Gex, qui venait d'en compléter la traduction. Ce « conte de fées sur la solitude » inspiré d'une nouvelle de Tchekhov met en scène un vieil homme qui écrit des lettres délirantes (un peu comme dans *Le Journal d'un fou* de Gogol), mais ne les envoie jamais. Un soir, deux de ses correspondants imaginaires la reine d'Angleterre (Anne Caron) et Lénine (Stéphane Jacques) se matérialisent dans son salon.

« Cet homme fait partie de la génération sacrifiée, qui a vécu le communisme, puis le capitalisme sauvage, et dont plus personne ne se préoccupe », explique Luce Pelletier, convaincue de l'universalité du propos de Bogaev. « Nous trouvions que les Russes parlaient bien de l'âme humaine en général et nous nous sommes vautrés là-dedans! », ironise son collègue. Malgré son air assuré, Denoncourt s'avoue un peu embêté par sa propre production; c'est qu'il doit régler les déplacements de neuf comédiens parmi les rangées de sièges... Présentée à 22 h 30 dans la même salle que *La Poste...*, (*Oncle*) *Vania* s'annonce comme un beau défi de mise en scène!

À la manière des personnages de Pirandello, les protagonistes de cette « complication » d'Howard Barker se rebellent contre la tyrannie de ceux qui les manipulent. « C'est comme s'il avait enlevé le sous-texte pour que les personnages disent ce qu'ils ont au fond d'eux. C'est fait avec beaucoup de méchanceté, mais aussi beaucoup d'amour pour Tchekhov ». Armé d'un pistolet, Vania y règlera ses comptes avec son créateur. « Luce propose la découverte d'un auteur russe qu'on ne connaît pas; moi, je propose la mise à mort d'un auteur qu'on connaît! », s'amuse Denoncourt, qui a déjà deux mises en scène de Barker à son actif.

« Cette pièce remet en question les relectures tchekhoviennes, conclut-il. L'auteur y égratigne par la bande les metteurs en scène en leur disant que peu importe ce qu'ils essaient de faire, c'est toujours Tchekhov qui gagnera ». Cet implacable constat n'empêche pas les complices de L'Opsis de se prêter au jeu de la relecture, et deux fois plutôt qu'une...

Du 9 au 27 octobre Espace Go

Michel Bélair, « Derniers enfants de plume », *Le Devoir*, 6 octobre 2001, p. C3.

Derniers enfants de plume

L'Opsis clôt son cycle Tchekhov avec deux «folies»

MICHEL BÉLAIR
LE DEVOIR

Luce Pelletier mange du théâtre russe depuis trois ans. Mais c'est presque terminé puisque le Théâtre de l'Opsis met fin à son cycle Tchekhov avec un programme double. Luce Pelletier (visage énergique, carrure à la fois frêle et dense, une danseuse presque), c'est elle qui avait mis en scène ce brillant *Homme en lambeaux* d'Ougarov qui a fait courir toute la ville au Monument-National il y a déjà deux ans. Et voilà qu'elle monte *La Poste populaire russe* d'Oleg Bogaev, le dernier enfant de plume de Tchekhov, que l'on pourra voir à l'Espace Go à compter du 9 octobre. Pourquoi cet engouement pour le théâtre russe?

«Par la force des choses, répond-elle, notre cycle Tchekhov nous amenant surtout à jouer des jeunes dramaturges russes influencés d'une façon ou d'une autre par lui. Mais il y a plus. Les Russes ont une façon tellement viscérale d'aborder le théâtre. Ils décrochent littéralement du réel, ils semblent inspirés par une sorte de folie...»

Ici, le lien avec l'univers de Tchekhov s'établit à travers le personnage d'Ivan Sidorovitch Joukov joué par Jacques Godin. Dans une de ses nouvelles, le dramaturge raconte l'histoire d'un petit garçon qui écrit à son grand-père pour dénoncer les traitements humiliants que lui font subir les propriétaires terriens qui l'exploitent sans se gêner. Tous les enfants russes connaissent cette histoire puisqu'ils ont appris à lire avec elle à l'école. Ici, Bogaev imagine ce petit garçon plus tard, aujourd'hui. Il a 75 ans. Il a traversé le socialisme. Il vit seul, sa femme est morte. Il n'a plus rien, mais comme elle travaillait à la poste, il lui reste du papier et des crayons. Et il écrit des lettres, toujours.

Folies

«Avant d'être une pièce russe, c'est d'abord une pièce sur la solitude, explique Luce Pelletier, la solitude des gens âgés est une réalité universelle. Mais le personnage joué par Jacques Godin est fascinant, passant en douceur du réalisme cru à l'absurde et au grotesque le plus total. Même s'il écrit à la reine d'Angleterre et à Lénine, Joukov n'est pas fou pour autant. Au contraire: l'écriture est pour lui une sorte de bouée de sauvetage, de moyen de s'en sortir. Et dans la mise en scène, j'ai tenté de faire en sorte que l'on se laisse prendre, tout doucement, sans que l'on se rende compte au départ, par la complexité de l'univers mis en place.»

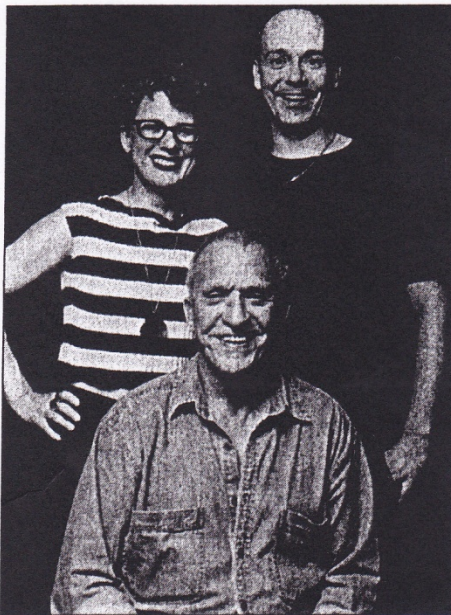
C'est aussi l'immense cul de sac du socialisme qui fait surface à travers ces morceaux de vie prenant forme avec chaque lettre. Le vide de l'existence de cette génération sacrifiée dont toutes les valeurs sont réduites à néant est au cœur de la moindre réplique, Joukov écrivant, bien sûr, autant les lettres que leurs réponses.

Quant à la deuxième partie du programme, (*Oncle Vania*, cette complication d'Howard Barker mise en scène par Serge Denoncourt et présentée à

la suite de *La Poste populaire russe*, Luce Pelletier la décrit comme une sorte de grand jeu, de «folie». «Jusqu'où peut-on aller au théâtre? Barker propose une sorte de mutinerie des personnages de L'Oncle Vanya et nous avons abordé ce spectacle comme une expérience, en ouvrant toutes les portes, sans trop savoir où cela allait nous mener. Très franchement, je ne peux pas encore répondre à la question...» Il n'y a pas vraiment de lien entre les deux spectacles, précisera encore le metteur en scène, sinon qu'ils illustrent bien les deux mandats que s'est donnés l'Opsis en tant que compagnie de théâtre expérimental.

Et après? L'Opsis conservera-t-il la formule du «cycle»? Et avec qui? «Après c'est la surprise, répond Luce Pelletier, espiègle presque. Nous allons poursuivre, oui, l'exploration d'un dramaturge classique et de ses enfants de plume. Le cycle, c'est notre terrain de jeu préféré, comme si, en embarquant dans un cycle de trois ans, nous nous donnions du temps à défaut des moyens que nous n'avons pas. Le cycle Tchekhov a été très généreux pour tous les membres de la compagnie, mais il est temps de passer à autre chose. Je peux vous dire que ce ne sera pas un auteur russe... mais c'est tout.»

Notons en terminant que *La Poste populaire russe* voyagera un peu partout au Québec sur le circuit de Réseau-Scène après les trois semaines de représentation à l'Espace Go. Surveillez votre courrier...



MAXIME CÔTÉ

Anne Caron, Stéphane Jacques et Jacques Godin dans *La Poste populaire russe* d'Oleg Bogaev.

Ève Dumas, « Fin de cycle au Théâtre de l'Opsis », *La Presse*, 10 octobre 2001, p. C4.

Fin de cycle au Théâtre de l'Opsis

ÈVE DUMAS

TOUTE BONNE chose a une fin. C'est avec tristesse que Luce Pelletier et Serge Denoncourt, cofondateurs du Théâtre de l'Opsis, mettent un terme à leur cycle Tchekhov commencé il y a trois ans et lancé par la pièce *Je suis une mouette...* (non ce n'est pas ça). Ils font leurs adieux au dramaturge russe avec un programme double présenté à l'Espace Go depuis hier.

« C'est une fin de cycle parce qu'on arrête, tout simplement, et non pas parce qu'on a fait le tour de Tchekhov, laisse tomber Serge Denoncourt. On aurait pu continuer. C'est un projet qui nous a permis de nous interroger en profondeur sur l'oeuvre d'un auteur. On a pratiquement formé une troupe mouvante. Avec les comédiens, on pouvait partir de ce qu'on avait fait dans le spectacle précédent. Ça nous permet d'aller beaucoup plus loin et plus vite. Ça a été très riche comme expérience. » À preuve, L'Opsis transportera sa *Mouette* en Europe plus tard cette saison.

Les deux metteurs en scène n'ont pas laissé les modestes moyens financiers de la compagnie entraver leur travail. Ils ont monté *Trois Soeurs* avec une distribution de 17 comédiens, *La Cerisaie* avec 13, fait appel à des comédiens comme Jacques Godin, Monique Miller et

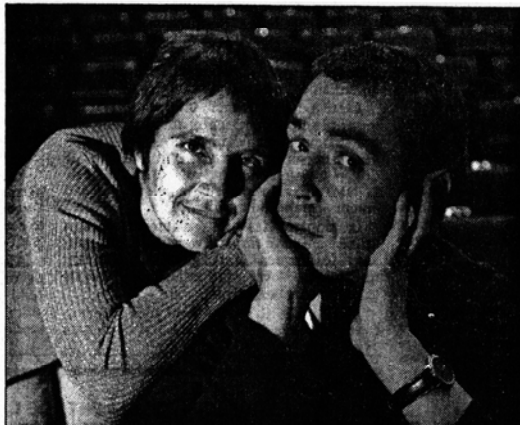


Photo ALAIN ROBERG, La Presse ©

Les infatigables explorateurs de l'Opsis, Luce Pelletier et Serge Denoncourt.

Paul Savoie et, cette fois, ils montent deux pièces plutôt qu'une.

Luce Pelletier nous fait découvrir un texte du jeune dramaturge russe Oleg Bogaev, tandis que Serge Denoncourt poursuit son travail de déconstruction sur Tchekhov avec une pièce du Britannique Howard Barker, *(Oncle) Vania*.

« *(Oncle) Vania*, c'est vraiment une pièce de fin de cycle, affirme Serge Denoncourt. Les personnages de Tchekhov ne veulent plus jouer Tchekhov et l'auteur meurt à la fin ! Dans le Barker, ça sent le bilan, les personnages de Tchekhov en ont assez d'être tchékoviens. Ils se mettent à agir selon leurs im-

pulsions. Barker se pose des questions très pirandellennes sur l'oeuvre de Tchekhov. C'est comme si cette pièce avait été écrite pour nous. »

Pour ce qui est de *La Poste populaire russe*, il s'agit d'une ouverture sur la relève, sur les auteurs qui portent le lourd héritage du grand dramaturge. Dans ce texte, Oleg Bogaev met en scène le personnage d'Ivan Sidorovitch Joukov, issu d'une nouvelle de Tchekhov, *Vanka*. Seulement, il nous le présente en vieillard esseulé plutôt qu'en petit bonhomme maltraité par son maître. L'homme lutte contre la solitude en écrivant des lettres. Le personnage de 75 ans est interprété par Jacques Godin.

« *La Poste* ouvre sur un autre monde, sur la Russie d'aujourd'hui, explique Luce Pelletier. Ce sont les enfants de plume de Tchekhov. Ils nous appellent à l'avenir. »

À la faveur d'un voyage au pays de Platonov, en 1999, la directrice artistique et générale de l'Opsis a découvert une vraie pépinière d'auteurs dramatiques. De ces jeunes dramaturges, elle montait Mikhaïl Ougarov (*L'Homme en lambeaux*), en octobre 1999, et dirigeait des lectures de *Tania*, *Tania*, d'Olga Moukhina et de *La Chasse au canard*, d'Alexandre Vampilov.

« Ce n'est pas facile d'aller chercher ces auteurs qui ne sont pas

connus, affirme Serge Denoncourt. Ici, on a l'impression que la dramaturgie russe s'est arrêtée à Tchekhov. Même des auteurs européens comme Barker n'existaient pas au Québec avant que nous présentions ses pièces. L'Opsis est une des rares portes ici qui nous permette d'avoir accès à cette dramaturgie moins connue. »

L'an prochain, après avoir fait son deuil de Tchekhov, le tandem commencera un nouveau cycle, avec un auteur dont il ne dévoile pas encore l'identité. On sait seulement qu'il n'est pas russe et que les metteurs en scène devront choisir parmi 2000 textes possibles pour constituer leurs saisons. Un véritable travail de défrichage pour les infatigables explorateurs de l'Opsis.

LA POSTE POPULAIRE RUSSE d'Oleg Bogaev, mise en scène de Luce Pelletier, avec Anne Caron, Jacques Godin et Stéphane Jacques. Présenté à l'Espace Go jusqu'au 27 octobre.

(ONCLE) VANIA d'Howard Barker, mise en scène de Serge Denoncourt, avec Jean-Luc Bastien, Catherine Bégin, Denis Bernard, Luc Bourgeois, Jean-François Casabonne, Macha Limonchik, Albert Millaire, Isabelle Roy et Paul Savoie, présenté à l'Espace Go jusqu'au 27 octobre, après *La Poste populaire russe*.

Marie-Christine Blais, « Cycle supérieur », *La Presse*, 17 octobre 2001, p. C4.

Cycle supérieur

MARIE-CHRISTINE BLAIS
collaboration spéciale

CHACUN ses titres de gloire. L'un des miens sera d'avoir assisté à toutes les pièces du cycle Tchekhov proposé par le Théâtre de l'Op-sis au cours des trois dernières années. Et d'avoir eu chaque fois l'impression de m'enrichir au contact de ces neuf productions, même quand elles ne me convainquaient pas totalement.

Ce cycle se terminera le 27 octobre, dates des ultimes représentations de deux dernières pièces, présentées à Espace Go l'une à la suite de l'autre. Deux pièces qui ont le mérite de parfaitement résumer tout ce cycle Tchekhov.

La première, *La Poste populaire russe* est un alliage de découverte et d'accessibilité, tout à fait dans la lignée d'un des mandats de l'Op-sis : faire connaître de jeunes dramaturges russes dont l'oeuvre révèle l'influence de Tchekhov. La seconde, (*Oncle Vania*), est au contraire une pièce pour public averti et initié aux joies du théâtre de Tchekhov, ce qui correspond à un autre des mandats de l'Op-sis : interroger Tchekhov, le démonter, le malmenier même pour mieux l'aimer.

Présentée à 20 h, *La Poste populaire russe* devrait plaire à un large public par l'universalité de son propos tout en nous faisant découvrir un dramaturge russe fascinant et d'une sensibilité toute tchekhovienne, Oleg Bogaev.

C'est le 75^e anniversaire d'Ivan, vieux retraité moscovite oublié de tous et qui vit misérablement dans un minuscule appartement où tout se dégingue. Pour oublier la réalité, les bruits des voisins, le frigo vide, la solitude, Ivan s'envoie à lui-même des lettres qu'il feint de découvrir ensuite dans son appartement et auxquelles il répond avec enthousiasme. Le président de la Russie, la reine d'Angleterre ou des amis depuis longtemps perdus sont au nombre de ses interlocuteurs imaginaires. Cette veine réaliste est entrecoupée par des instants tout à fait burlesques, pendant lesquels la reine Élisabeth II (le capitalisme) et Lénine (le communisme) viennent se disputer les maigres avoirs du vieil homme en attendant sa mort.

La Poste populaire russe frappe au moins par deux aspects. D'abord la qualité de l'interprétation : en Ivan à la fois lumineux et poignant, jamais misérabiliste bien que miséreux, Jacques Godin livre une performance exceptionnelle, tout en subtilité et en nuance. Ensuite, le respect de la metteure en scène Luce Pelletier, pour cette oeuvre d'une humanité et d'une pertinence indéniables. Ici, pas de mise en scène flamboyante ou éclatée, rien pour révolutionner ou provoquer. Ce n'est pas nécessaire. Il lui suffisait juste de nous apporter ce texte en scène, juste de nous le faire connaître, juste de nous faire sourire au moment même où les larmes nous

montent aux yeux. *La Poste populaire russe* est un de ces miracles dont le théâtre a le secret : notre regard ne peut plus être tout à fait le même sur certaines choses après la représentation.

La deuxième pièce, présentée à 22 h 30, ne cache pas ses intentions : (*Oncle Vania*) est une « complication » du dramaturge britannique Howard Barker inspirée de *Oncle Vania* de Tchekhov, une complication qui s'en prend vertement à Anton, sa compassion pour les êtres humains, ses clichés vachement russes, sa mélancolie, etc., une complication à l'intention de ceux qui aiment Tchekhov assez pour le voir châtier.

Le metteur en scène Serge Denoncourt n'y est pas allé de main morte avec cette oeuvre qui s'en prend à tout ce que représente Tchekhov encore aujourd'hui. Ce revirement de situation est illustré par l'agencement même de la salle : les comédiens jouent parmi les sièges, les spectateurs sont assis quasi sur la scène.

Pendant un peu plus d'une heure, ce sont huit personnages en quête de leur auteur, où la fois aimé et haï, qui occupent les bancs. Encore là, nous avons droit à une performance d'acteur peu commune, celle de Denis Bernard en Vania — ou plutôt Ivan, comme il le revendique, la bave aux lèvres — un Ivan rendu fou furieux par le destin que lui a réservé Tchekhov, Tchekhov d'ailleurs qui apparaîtra lui-même dans le décor !

En fait, tous les acteurs tirent bien leur épingle de ce jeu de massacre effarant, où une vieille babouchka (jouée par Jean-Luc Bastien !) traverse sans cesse la scène, où Vania n'arrête pas de se tripoter la braguette, où Sérébriakov (incarnée par Albert Millaire) pontifie la tête en sang, où Tchekhov (Paul Savoie) se fait tuer par ses antihéros, où les pulsions sexuelles sont ouvertement vécues, où on ne nous épargne même pas quelques accents de guitare russe soi-disant mélancoliques.

La pièce ne s'adresse pas à tous. Mais elle clôt magnifiquement ce cycle, avec impertinence, sinon pertinence. Il fallait bien assassiner Tchekhov, ne serait-ce que pour nous prouver que son oeuvre, elle, semble immortelle.

LA POSTE POPULAIRE RUSSE d'Oleg Bogaev, mise en scène par Luce Pelletier assistée de Claire L'Heureux. Distribution : Jacques Godin, Stéphane Jacques, Anne Caron. (ONCLE) VANIA, une complication d'Howard Barker, mise en scène de Serge Denoncourt assisté de Geneviève Lagacé. Distribution : Jean-Luc Bastien, Denis Bernard, Jean-François Casabonne, Albert Millaire, Paul Savoie, Catherine Bégin, Luc Bourgeois, Macha Limonchik, Isabelle Roy. Pour les deux pièces : Décor : Louise Campeau. Costumes : Luc J. Béland. Éclairages : Martin Labrecque. Conception sonore : Larsen Lupin. Présentées respectivement à 20 h et à 22 h 30 à Espace Go jusqu'au 27 octobre. Info : 514 522-9393.

POULIOT, Sophie, « Sus à l'auteur! », *Le Devoir*, 17 octobre 2001, p. B8.

Sus à l'auteur!

(ONCLE) VANIA

D'Howard Barker. Traduction: Paul Lefebvre. Mise en scène: Serge Denoncourt. Scénographie: Louise Campeau. Costumes et accessoires: Luc J. Béland. Eclairages: Martin Labrecque. Conception sonore: Larsen Lupin. Avec Denis Bernard, Albert Millaire, Catherine Bégin, Paul Savoie, Luc Bourgeois, Macha Limonchik, Isabelle Roy, Jean-François Casabonne et Jean-Luc Bastien. À l'Espace Go jusqu'au 27 octobre.

SOPHIE POULIOT

Le cycle Tchekhov du Théâtre de l'Opsis se sera clos sur une note anarchique. Anarchique, car les célèbres personnages de l'illustre pièce *Oncle Vania* se rebellent, Barker oblige. L'irrévérencieux auteur britannique prend en otage Yvan et ses acolytes et les laisse s'expri-

mer en dehors du joug de leur géniteur spirituel. Comme le dira Eléna, « nous ne sommes plus ce que nous étions ». Mais ne déconstruit pas l'univers de Tchekhov qui veut.

Ici, les huit personnages ne sont pas en quête d'un auteur. Bien au contraire, ils le craignent et redoutent sa venue... autant qu'ils le vénèrent. Howard Barker, dans sa « complication », peint l'auteur russe ni plus ni moins comme un créateur foncièrement castrateur. C'est lui qui a donné un pistolet à Vania, sachant quel type de malheurs cette libéralité pourrait entraîner. C'est lui qui refoule tout élan jamais manifesté par ses personnages vers un épanouissement, vers une amélioration de leur condition, vers un plus grand bonheur, rendant ce type d'aspiration plus risible que viable. C'est lui qui tue l'espoir chez ses créatures comme chez le public.

Dans cette optique, la rébellion des figures tchékhoviennes ne pourra que leur être bénéfique, si toutefois les tares qui leur ont été inculquées ne sont les vœux pas irrémédiablement à l'autodestruction.

Quoi qu'il en soit, l'épisode permettra à Vania, qui apparaît d'abord comme un fou furieux, de devenir le chef de file de cette émancipation collective. Il s'acquiescera avec Eléna, dont la quête n'aura toutefois d'autre finalité que le plaisir à tout prix, mais ce plaisir à travers lequel l'individu s'acharne à être vivant. De la même façon, Sonia, vieille fille et nièce de Vania, trahira le conscientisé impuissant Astrov afin que sa semence crée la vie en elle. Quant à Sérébriakov, même quatre balles tirées dans son crâne ne l'empêcheront pas d'essayer d'en imposer par

son intellectualisme ronflant. Tous veulent s'affranchir, tous veulent avancer, tous veulent vivre. Et Tchekhov, dans tout cela?

L'auteur tant redouté arrivera, tel une Vénus ou un Robinson, par la mer, force incontrôlable dont on ne peut contre-carrer les desseins. Ainsi, peu importe ce que ses personnages pourront lui infliger, même les poussières de ce monument ont un poids impossible à éluder.

Denis Bernard est, encore une fois, tout à fait à la hauteur du maître, et son Yvan, égaré entre ses tares et ses aspirations, terrifié en même temps qu'il rend le public complice de ses initiatives. Isabelle Roy rend en outre une vieille fille aigrie à souhait.

La scénographie, par contre, laisse un peu plus sceptique. Les

démêlés des personnages se déroulent dans les estrades où, habituellement, le public est installé. Celui-ci, pour l'occasion, occupe la scène. Le renversement des rôles n'est pas inintéressant en soi, mais son apport aux enjeux de la pièce est douteux. Qui plus est, s'il peut être délibéré de la part du metteur en scène Denoncourt d'entraver ainsi les mouvements de ses acteurs pour illustrer l'impasse dans laquelle chacun d'entre eux se trouve, il reste que, visuellement, le résultat est décevant.

Cela dit, l'exercice de déconstruction de Barker présente un indéniable intérêt, et les acteurs qui s'y livrent sous la gouverne du Théâtre de l'Opsis savent rendre le combat animé. Reste à savoir qui, des personnages ou de l'auteur, sortira victorieux de cette révolution microcosmique, à condition qu'un combat entre des êtres si intimement liés puisse produire quelque gagnant.

« Nous
ne sommes
plus
ce que
nous étions »